
جان بول سارتر
ما
هو
الأدب...؟
جورج طرابيشي

ما هو الأدب ؟

جان بول سارتر



ترجمة

جورج طرابيشي

منشورات

المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر

بيروت - لبنان

الطبعة الاولى
نيسان (ابريل) ١٩٦١

تمهيد

ما من قضية ادبية أثارت المناقشات واسالت الحبر خلال السنوات العشر الماضية ، كقضية الالتزام . وما من معركة ادبية كثر فيها الاخذ والرد وطال ، كالمعركة التي قامت بين انصار الفن للفن وانصار الفن للحياة . ولكن ، لعل ما من قضية اسيء فهمها ، وشوهت ، وحرفت ، كقضية الالتزام .

وتشويه مبدأ الالتزام كان نتيجة امرين : اولهما ان انصار الفن للفن قد صوروا الالتزام على انه اغتيال للفن والادب ، وثانيهما ان انصار الالتزام بالذات قد اساؤوا فهم هذا المبدأ . البعض قال ان الالتزام هو ان نكتب عن الشعب ، والبعض الآخر قال ان الالتزام هو ان نكتب من اجل الشعب ، وغيرهم قال إن المهم ان نعرف لمن نكتب ، وغيرهم قال إن المهم ان نعرف لماذا نكتب ، وآخرون قالوا إن المهم ان نعرف ماذا نكتب ، وهكذا ضاعت القضية بين « لمن ؟ » و « لماذا ؟ » و « ماذا ؟ » .

والغريب ان هذه المناقشات كلها ، التي اكاد اسميها

بيزنطية ، لم تدفع احداً من المتناقشين ولا غيرهم الى التفكير بترجمة اهم كتاب طرح مشكلة الالتزام ، اعني به كتاب « ما هو الادب ؟ » لجان بول سارتر .

وإذا كان سارتر قد كتب « ما هو الادب ؟ » ، كما يتبين ذلك من مقدمته له ، كي يفند حملات انصار الفن للفن على مبدأ الالتزام ، ويدحض اتهامهم للالتزام بأنه اغتيال للادب أو بأنه عودة إلى الواقعية الاشتراكية الحزبية ، فإن الدافع لي الى نقل هذا الكتاب إلى العربية ليس الرد على انصار الفن للفن من النقاد والكتاب العرب فحسب ، بل ايضاً الرد على بعض انصار الالتزام ممن اساؤوا فهم الالتزام و « اغتالوا » الادب حقاً بمحاولتهم ربطه بعجلة السياسة او الحزب او خدمة الشعب ، اي بمحاولتهم جعله تابعاً ، وبالتالي غير مستقل .

أما انصار الفن للفن الذين يدعون انهم ، بدعوتهم هذه ، يريدون الحفاظ على فنية الادب ، فسارتر يجيبهم ببرهان قاطع : ان الاديب لا يصبح اديباً باختياره ان يقول شيئاً ، بل باختياره اسلوباً معيناً في قول ما يريد ان يقوله . وهكذا يدحض دفعة واحدة كل اباطيل دعاة الفن للفن الذين يزعمون ان الالتزام اغتيال للادب . فعلى الاديب ان يكون ملتزماً ، لكن الالتزام وحده لا يكفي لأن يجعل من الانسان اديباً . وبتعبير آخر ، ان الاديب الحقيقي هو الذي يختار ان يقول شيئاً معيناً بأسلوب معين ، وهذا يعني ان المضمون لا يمكن

ان ينفصل عن الشكل ، في حين ان انصار الفن للفن يريدون من الكاتب ان يختار اسلوباً معيناً ليقول لا شيء .

أما انصار الالتزام عندنا ممن اساؤوا فهم الالتزام ، فهم الذين طالبوا الناثر والشاعر بالالتزام على حد سواء ، بل وحتى الرسام والموسيقي . في حين اننا لا نستطيع ان نطالب بالالتزام الا الناثر وحده ، كما سيبين لنا سارتر ذلك . كما أنهم اساؤوا فهم الالتزام عندما فصلوا القضية وجزأوها وراحوا يتكلمون عن « ماذا ؟ » و « لماذا ؟ » و « لمن ؟ » . في حين ان هذه الادوات الاستفهامية مترابط بعضها ببعض ، لأن الالتزام يعني ان نعرف في آن واحد معاً « ما الكتابة ؟ » و « لماذا نكتب ؟ » و « لمن نكتب ؟ » . وبتعبير آخر ان الكاتب عندما يختار ان يقول شيئاً معيناً يختار في الوقت نفسه الأسلوب الذي سيقوله فيه . والهدف الذي يتطلع اليه من وراء كتابته ، والجمهور الذي يوجهها اليه .

بقي أن نقول كلمة بخصوص الترجمة .

إذا كان ثمة شيء استطيع ان اؤكده في ترجمتي هذه فهو أنها ترجمة حرفية ، بمعنى انني لم احذف حرفاً مما كتبه سارتر ، ولم اضف حرفاً . هذه ناحية . أما الناحية الثانية ، فهي انني حاولت أن اجعل الترجمة عربية صرفاً ، اي حاولت ألا اشرح بعض الكلمات العربية بما يقابلها في الفرنسية ، زيادة في الايضاح ، كما هي العادة التي سار عليها معظم المترجمين عندنا . لأنني اعتقد ان استمرارنا في الاعتماد على

الالفاظ الاجنبية لتأدية بعض المعاني سيحرم لغتنا من التطور تطوراً داخلياً سليماً ينسجم مع متطلبات العصر .

وقد رأيت ، دفعاً للابهام ، ان اشرح اسماء العلم الواردة في الكتاب ، إلا ما كان منها معروفاً ، كما علقت على بعض التعابير التي وجدت ان الضرورة تدعو الى التعليق عليها .

واخيراً ، فإنني اتقدم بشكري الى الدكتور بديع الكسم ، استاذ الفلسفة بجامعة دمشق ، الذي قدم لي معونة قيمة في ترجمة بعض المصطلحات الفلسفية .

دمشق في ٦ – ٣ – ١٩٦١ المترجم

تنبيه

الارقام الموضوعة بين هلالين مزدوجين « ... » يجب ان تراجع في « ملاحظات » آخر كل فصل ، وهي الملاحظات التي اضافها سارتر على كتابه في عام ١٩٤٨ . والارقام الموضوعة بين هلالين عاديين (...) يجب ان تراجع في آخر كل صفحة ، وهي الملاحظات التي اضافها المترجم .

مقدمة « الأزمنة الحديثة »

جميع[1] الكتاب الذين هم من أصل بورجوازي عرفوا إغراء اللامسؤولية ، فهي قد أصبحت منذ قرن تقليداً متبعاً في مهنة الادب . فالكاتب نادراً ما يقيم علاقة بين أعماله وبين قيمتها المالية . فهو من جهة يكتب ، وينشر ، ويتأوه ، ومن جهة اخرى يُمنح مالاً . وهاتان واقعتان لا علاقة ظاهرية بينهما ، وافضل ما بإمكانه ان يعمله هو ان يقول لنفسه انه يتلقى راتباً كي يتأوه . وهكذا يعتبر نفسه طالباً يتمتع بمنحة اكثر مما يعتبر نفسه عاملاً يأخذ ثمن اتعابه . ولقد جاء اصحاب نظرية الفن للفن والواقعية ليثبتوه على هذا الرأي . فهلا لاحظ احد ان هدفهم واحد واصلهم واحد ؟ ان الكاتب الذي يتبع تعليم الاوائل يهتم بشكل رئيسي بكتابة اعمال لا تخدم شيئاً البتة ، اعمال اذا ما كانت مجانية حقاً ، محرومة من الجذور حقاً ، إلا أنها ليست بعيدة عن ان تبدو له جميلة . وهكذا

---

(١) هي التقدمة التي كتبها سارتر لمجلته « الازمنة الحديثة » عندما اصدرها في عام ١٩٤٥ .

يضع نفسه على هامش المجتمع ، او بالاحرى لا يقبل ان يمثل فيه الا بصفة مستهلك محض ، وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحة . والواقعي ، هو ايضاً ، يستهلك عن طواعية . اما الانتاج ، فهو مسألة اخرى : لقد قيل له ان العلم لا يعنى بما هو مفيد ، لذلك فهو يتطلع الى تجرد العالم العقيم . ألم يقولوا لنا بما فيه الكفاية انه « ينحني » على البيئات التي يريد وصفها . ينحني ! اين هو اذن ؟ في الهواء ؟ الحقيقة هي انه اختار ، لكونه غير واثق من وضعه الاجتماعي ، واكثر ورعاً من ان يقف ضد البورجوازية التي تدفع له ، واذكى من ان يقبلها دون تحفظ ، أقول انه اختار ان يحكم على عصره ، واقنع نفسه ، بهذه الوسيلة ، بأن يبقى خارجاً عنه ، كما يبقى المجرب خارجاً عن النظام التجريبي . وهكذا فإن تجرد العلم المحض ينضم الى مجانية الفن للفن . وليس من قبيل الصدفة ان يكون فلوبير اسلوبياً محضاً ، عاشقاً محضاً للشكل ، وابا الطبيعية في آن واحد . وليس من قبيل الصدفة ان الاخوين غونغور[1] يفتخران بأنهما يعرفان كيف يلاحظان ، وبأن كتابتهما فنية في آن واحد .

إن هذا الارث من اللامسؤولية قد اوقع الاضطراب في كثير من النفوس . فهي تشكو من ضمير ادبي مثقل ولا تعرف ابداً ، بشكل جيد ، ما إذا كانت الكتابة شيئاً مدهشاً

---

(١) ادمون غونغور (١٨٢٢ - ١٨٩٦) وجول غونغور (١٨٣٠ - ١٨٧٠). كاتبان فرنسيان من المدرسة الطبيعية . لهما عدة روايات وابحاث.

او مضحكاً . في الماضي كان الشاعر يعتبر نفسه نبياً ، وهذا شيء مشرف ، ثم اصبح فيما بعد منبوذاً وملعوناً ، وهذا يمكن ان يقبل ايضاً . ولكنه اليوم، سقط الى مرتبة الاخصائيين، وهو يذكر ، ليس بدون شيء من الانزعاج ، تحت اسمه في سجلات الفنادق ، مهنة « رجل آداب » . رجل آداب ! ان في هذه العبارة ، في ذاتها ، شيئاً يدعو الى الاشمئزاز من الكتابة ، وكأنها تذكر بآرييل[1] ، او بفيستال[2] ، تذكر بطفل مرعب ، بأهوس غير موذٍ يمت بصلة قرابة الى البهلوانيين أو إلى علماء المسكوكات القديمة . ان هذا كله سخيف بما فيه الكفاية . ان رجل الآداب يكتب حين تقوم معركة ، وذات يوم يفخر بذلك ويشعر بنفسه كاتباً وحارساً للقيم المثالية ، وفي الغد يخجل من ذلك ويجد ان الادب يشبه الى حد بعيد نمطاً من التعبئة الخاصة . انه يعي كرامته لدى البورجوازية التي تقروه ، لكنه يشكو ، تجاه العمال الذين لا يقرؤونه ، من عقدة نقص ، وهذا ما شاهدناه في « دار الثقافة[3] » عام ١٩٣٦ . ولا ريب في ان هذه العقدة هي مصدر ما يسميه

---

(١) شخصية اسطورية . اما المعنى الادبي لها فهو روح الهواء ، او الطيف الشفاف .

(٢) الكاهنة الرومانية المكلفة بابقاء النار مشتعلة في معبد فيستا بروما . ويشترط فيها ان تظل عذراء . وإذا فقدت بكارتها دفنت حية .

(٣) حركة فكرية قام بها المثقفون الفرنسيون لايصال الثقافة الى الطبقات الشعبية .

بولان[1] « نزعة ارهابية » ، وهي التي قادت السرياليين الى احتقار الادب الذي يعيشون منه . وبعد الحرب الاولى اتيحت الفرصة لغنائية خاصة ، فراح افضل الكتاب ، واكثرهم صفاء ، يعترفون علناً بما يمكن ان يذلهم اكبر الإذلال ، ويظهرون رضاهم بعد ان يجلبوا على انفسهم استنكار البورجوازيين ، لأنهم يكونون بذلك قد انتجوا كتابة تشبه قليلاً ، بنتائجها ، فعلاً ما . ولم تستطع هذه المحاولات المنعزلة ان تمنع الكلمات من ان تفقد قيمتها كل يوم اكثر فأكثر . وحدثت ازمة البلاغة ، ثم ازمة اللغة . وكان معظم الادباء قد قنعوا ، عشية تلك الحرب ، بألا يكونوا الا بلابل . بل وجد اخيراً بعض المؤلفين ليدفعوا القرف من الانتاج الى الحد الاقصى ، فرأوا ، متجاوزين بذلك اخوتهم الاكبر سناً ، انهم لم يفعلوا ما فيه الكفاية بنشرهم كتاباً غير مفيد فحسب ، بل زعموا ان الهدف الخفي لكل ادب هو تدمير اللغة ، وانه يكفي للوصول اليه التكلم لقول لا شيء . واصبح هذا الصمت الذي لا ينفد موضة بعض الوقت ، ووزعت « وكالات هاشيت[2] » حجوماً مضغوطة من الصمت على شكل روايات كبيرة على مكتبات المحطات . وقد وصلت الأمور اليوم الى حد اننا رأينا كتاباً ، وجه اليهم توبيخ او عقوبة على تأجيرهم اقلامهم للألمان ، يظهرون دهشة متألمة

(١) جان بولان : كاتب وناقد فرنسي معاصر .
(٢) هاشيت . من اكبر دور النشر الفرنسية .

ويقولون : « أواه ؟ ان ما نكتبه يلزمنا اذن ؟ » .

نحن لا نريد ان نخجل من الكتابة ، ولا نرغب في الكلام كي لا نقول شيئاً . وحتى لو تمنينا ذلك ، لما توصلنا اليه اصلاً اذ ما من انسان يستطيع التوصل اليه . إن لكل كتابة معنى ، حتى ولو كان هذا المعنى بعيداً جداً عن المعنى الذي حلم الكاتب بأن يضعه فيها . وبالفعل ، ان الكاتب بالنسبة لنا ليس فيستال ، ولا آرييل . انه « في القضية » مهما فعل ، موسوم ، معرض للخطر ، في ابعد خلوة له .

وإذا ما استخدم فنه ، في بعض العصور ، في صنع اشياء للزينة تافهة رنانة ، فهذا ايضاً بالذات اشارة ، اشارة الى وجود ازمة في الادب ، وبلا ريب في المجتمع ايضاً ، او انها اشارة الى ان الطبقات الحاكمة قد وجهت ، دون ان يشك بذلك ، الى نشاط مترف ، خوفاً من ان يقوي الفئات الثورية . ان فلوبير الذي شتم البورجوازيين كثيراً ، والذي ظن انه انسحب بعيداً عن الآلة الاجتماعية .. ماذا يعني بالنسبة لنا أكثر من صاحب دخل يستغل موهبته ؟ أولا يفترض فنه المدقق رفاهية « كرواسيه(١) » ، ورعاية والدة او ابنة أخ ، ونظاماً قائماً ، وتجارة مزدهرة ، ووصولات تقبض بانتظام ؟ لا بد من قليل من السنين حتى يصبح كتاب ما واقعة اجتماعية ، فيسأل وكأنه مؤسسة ، ويدخل كشيء في الاحصاء ، ولا بد من قليل من التقهقر كي يمتزج مع اثاث

---

(١) البلدة التي كتب فيها فلوبير معظم كتبه .

عصر ما ، بثيابه ، وقبعاته ، ووسائل نقله وتغذيته . ان المؤرخ سيقول عنا : « كانوا يأكلون هذا ، ويقرؤون ذاك ، ويرتدون هكذا » . فسكك الحديد الاولى ، والكوليرا ، وتمرد « الكانويين[1] » ، وروايات بلزاك ، وانطلاق الصناعة ، تشترك معاً في تمييز ملكية تموز[2] . كل هذا قد قيل وكرر ، منذ هيجل ، ونحن انما نريد ان نستخلص منه النتائج العملية . فما دام الكاتب لا يملك اية وسيلة للهرب ، فإننا نريد ان يعانق عصره بشكل وثيق ، فهو فرصته الوحيدة . انه صنع من أجله ، وصنع هو من أجله . إننا نأسف على لامبالاة بلزاك تجاه أيام عام ١٨٤٨[3] ، وعلى عدم التفهم الخائف الذي أبداه فلوبير تجاه حكومة الكومونة[4] . اننا نأسف على ذلك من « اجلهما » ، فثمة شيء قد فوتاه للأبد . اننا لا نريد ان يفوتنا شيء من عصرنا ، وقد تكون هناك عصور اجمل ، لكنه عصرنا . وليس لنا الا « هذه » الحياة لنحياها ، وسط « هذه » الحرب ، أو « هذه » الثورة من الجائز . ولا يستنتج احد من ذلك اننا نعظ بنوع من التطبيل للشعب ، بل ان الأمر على النقيض من ذلك تماماً . ان مذهب التطبيل للشعب هو

(١) الكانويون : عمال صناعة الحرير بمدينة ليون الذين قاموا بثورة ١٨٣١ .

(٢) ملكية لويس فيليب الذي نصب ملكاً على الفرنسيين في ٧ تموز ١٨٣٠ ، ودام عهده حتى عام ١٨٤٨ .

(٣) ايام الثورة التي ادت الى سقوط ملكية لويس فيليب وقيام الجمهورية الثانية في ٢٥ شباط ١٨٤٨ .

(٤) الحكومة العمالية التي حكمت باريس من ١٨ آذار ١٨٧١ الى ٢٨ ايار من السنة نفسها .

طفل ولد لأب هرم ، هو السليل الحزين لأواخر الواقعيين ، وهو ايضاً محاولة للتخلص من المأزق بمهارة . ونحن مقتنعون ، على العكس ، بأنه « لا يمكن » التخلص من المأزق بمهارة . حتى ولو اصبحنا بكماً جامدين كالحصى ، فإن سلبيتنا بالذات ستكون عملاً . وإن الذي يقف حياته على كتابة روايات عن الحثيين ، سيكون استنكافه هذا بالذات عن مواجهة عصره اتخاذاً لموقف . ان الكاتب هو « في موقف » في عصره ، إذ ان لكل كلمة صداها . ولكل صمت ايضاً . انني اعتبر فلوبير والاخوين غونغور مسؤولين عن القمع الذي تلا حكومة الكومونة لأنهما لم يكتبا حرفاً واحداً لمنعه . وقد يقال ان القضية ليست قضيتهم ، ولكن هل كانت دعوى « كالاس[1] » قضية فولتير ؟ وهل كانت ادانة دريفوس قضية زولا ؟ وهل كانت إدارة الكونغو قضية جيد[2] ؟ كل واحد من هؤلاء الكتاب قد وزن ، في ظرف خاص من حياته ، مسؤوليته ككاتب . وقد علمنا الاحتلال النازي مسؤوليتنا . ولما كنا نؤثر على زماننا بوجودنا بالذات ، فإننا نقرر ان هذا التأثير سيكون

---

(١) كالاس : تاجر من تولوز ولد عام ١٦٩٨ ، واتهم زوراً بأنه قتل ابنه كي يمنعه من الارتداد عن البروتستنتية . واعدم عام ١٧٦٢ بواسطة التعذيب بالدولاب بحكم من البرلمان . ثم اعيد اليه اعتباره عام ١٧٦٥ بسبب كتابات فولتير عن القضية .

(٢) زار اندريه جيد الكونغو الفرنسي ، وفضح مخازي ادارته الفرنسية ، وترك كتاباً يدعى « رحلة الى الكونغو » .

إرادياً . ومرة اخرى لابد أن نحدد : ليس من النادر ان يسهم كاتب ما ، بنصيبه المتواضع ، في تهيئة المستقبل . ولكن هناك مستقبلاً مبهماً وتصورياً يتعلق بالانسانية اجمع . لا نعرف عنه شيئاً : هل سيكون للتاريخ نهاية ؟ هل ستنطفىء الشمس ؟ كيف سيكون وضع الانسان في النظام الاشتراكي عام ٣٠٠٠ ؟ إننا نترك هذه الاوهام لروائيي التنبؤ . ان مستقبل « عصرنا » هو الذي يجب ان يكون موضع عنايتنا ، إنه مستقبل محدود يتميز عن عصرنا بصعوبة ، لأن العصر ، كالانسان ، هو مستقبل قبل كل شيء . إنه مصنوع من أعماله الجارية ، من مصانعه ، من مشاريعه البعيدة او القصيرة الامد ، من ثوراته ، من معاركه ، من آماله : متى ستنتهي الحرب[1] ؟ كيف سيعاد تجهيز البلاد ؟ كيف ستنظم العلاقات الدولية ؟ كيف ستكون الاصلاحات الاجتماعية ؟ هل ستنتصر القوى الرجعية ؟ هل ستقوم ثورة وكيف ستكون ؟ ان هذا المستقبل سنجعل منه مستقبلنا ولا نريد ان يكون لنا بديل عنه . ولا ريب في ان لبعض المؤلفين مشاغل ليس لها صفة راهنة ، ووجهات نظر اقصر . انهم يمرون بيننا وكأنهم غياب . اين هم إذن ؟ انهم يلتفتون ، مع احفادهم ، ليحكموا على هذا العصر المنقرض الذي كان عصرنا والذي لم يبق منه غيرهم . ولكنهم يخطئون الحساب : ان المجد الذي يأتي بعد موت صاحبه ، يستند دوماً الى سوء فهم . ماذا يعلمون عن

---

(١) يقصد الحرب العالمية الثانية .

اولئك الاحفاد الذين سيأتون ليصطادوهم من بيننا ! ان الخلود محاولة رهيبة لادعاء الغياب عن مكان معين ، بإثبات الوجود في مكان آخر ، فليس من السهل ان تعيش برجل فيما وراء القبر ، وبالرجل الثانية في الجانب الاقرب منه . كيف تُنجز القضايا الجارية بسرعة اذا نظرت اليها من مثل هذا البعد ! كيف تثيرك المعركة ، كيف تتمتع بنصر ! ان كل شيء متكافىء . أنهم ينظرون الينا دون ان يرونا ، فنحن أموات سلفاً في نظرهم ، ويتوجهون في الرواية التي يكتبونها الى أناس لن يروهم ابداً . لقد تركوا الخلود يسرق حياتهم منهم . أما نحن ، فنكتب لمعاصرينا . إننا لا نريد ان ننظر الى عالمنا بأعين مستقبلة ، لأننا إذا فعلنا ذلك ، فستكون هذه اضمن وسيلة لقتله ، بل نريد ان ننظر اليه بأعيننا الجسدية ، بأعيننا الحقيقية الفانية . إننا لا نتمنى ان نربح دعوانا بالاستئناف ولسنا بحاجة الى اعادة اعتبار بعد موتنا : ان الدعاوي انما تربح او تخسر هنا بالذات واثناء حياتنا .

إلا أننا لا نفكر بإقامة نسبية أدبية . إننا لا نميل كثيراً الى ما هو تاريخي محض . وهل يوجد اصلاً ما هو تاريخي محض إلا في ملخصات السيد « سيغنوبوس » ؟ ان كل عصر يكشف مظهراً من الشرط الانساني ، وفي كل عصر يختار الانسان نفسه تجاه الغير ، والحب ، والموت ، والعالم . وعندما تتواجه الاحزاب لنزع السلاح من منظمة «قوات الداخل الفرنسية »[1].

---

(١) هي المنظمة التي قادت حركة المقاومة الفرنسية الداخلية ضد الاحتلال =

او لمساعدة الجمهوريين الاسبانيين ، فإن هذا الاختيار الميتافيزيقي ، هذا المشروع المتفرد والمطلق ، هو الذي يقامر عليه . وهكذا ، بمشاركتنا في تفرد عصرنا ، نلحق نهائياً بما هو ابدي ، وانها مهمتنا ككتاب ان نستشف القيم الابدية التي تشتمل عليها هذه المناقشات الاجتماعية والسياسية . ولكننا لن نهتم بالذهاب للبحث عنها في سماء تصورية ، إذ لا فائدة منها الا تحت غلافها الراهن . اننا نؤكد عالياً ، ونحن ابعد ما نكون عن النسبية ، ان الانسان مطلق . لكنه مطلق في ساعته . في بيئته ، على أرضه . ان ما هو مطلق . ان ما لا تستطيع الف سنة من التاريخ ان تدمره . هو « هذا » القرار الذي ليس له بديل أو شبيه . الذي يتخذه الانسان في هذه اللحظة بخصوص ظروفه. المطلق هو ديكارت ، الانسان الذي يفلت منا لأنه ميت ، الذي عاش في عصره ، وفكر فيه يوماً فيوماً ، بالوسائل الممكنة ، الذي كون مذهبه بدءاً من حالة معينة للعلوم ، الذي عرف « غاساندي[1] » ، و « كاتيروس[2] » و « مرسين[3] » ،

= النازي ، وكادت تتحول الى منظمة ارهابية للاغتيال بعد جلاء النازيين عن فرنسا .

(١) بيير غاساندي : فيلسوف فرنسي (١٥٩٢ – ١٦٥٥) اشتهر بهجومه على فلسفة ارسطو .

(٢) مفكر هولاندي من القرن السابع عشر كان قد ناقش ديكارت ، وعلى الاخص في دليله الوجودي .

(٣) الاب ماران مرسين : عالم فرنسي (١٥٨٨ – ١٦٤٨) . صديق ديكارت ومراسله .

الذي احب في حداثته فتاة حولاء ، الذي حارب وأحبل خادمة. الذي لم يهاجم مبدأ السلطة بشكل عام بل سلطة ارسطو على وجه التحديد ، الذي وقف في زمنه كنصب ، منزوع السلاح ولكن ليس مغلوباً . أما ما هو نسبي ، فهو الديكارتية ، تلك الفلسفة المتسكعة التي تجرجر من عصر الى عصر والتي يجد كل شخص ما يضعه فيها . إننا لا نخلد بالركض وراء الخلود . فنحن لن نصبح مطلقين لأننا عكسنا في كتاباتنا بعض المبادىء المجردة ، الفارغة والباطلة بما فيه الكفاية لتنتقل من قرن لآخر . بل لأننا حاربنا بتفانٍ في عصرنا ، ولأننا احببناه بتفانٍ ، وقبلنا ان نفنى كلياً معه .

ومجمل القول ، ان نيتنا هي الاسهام في إحداث بعض التبدلات في المجتمع الذي يحيط بنا . ونحن لا نقصد بذلك تبدلاً في الارواح لأننا نترك عن طواعية كاملة توجيه الارواح للكتاب الذين لهم زبائن متخصصون . أما بالنسبة لنا ، نحن الذين ، دون أن نكون ماديين ، لم نميز ابداً الروح عن الجسد ولا نعرف إلا واقعاً لا يتجزأ : الواقع الانساني ، فإننا نصف انفسنا الى جانب الذين يريدون تبديل الوضع الاجتماعي للانسان ومفهومه عن ذاته في آن واحد . وعلى هذا الاساس فإن مجلتنا ستتخذ موقفاً من الاحداث السياسية والاجتماعية ، حسب كل حالة . وهي لن تفعل ذلك « سياسياً » ، اقصد أنها لن تخدم اي حزب ، لكنها ستبذل جهدها في استخلاص مفهوم الانسان الذي ستستلهمه القضايا المطروحة وستعطي رأيها

استناداً الى المفهوم الذي تتبناه . وإذا استطعنا ان نفي بما نعد ، إذا استطعنا ان نشرك بعض القراء في وجهات نظرنا ، فإننا لن نفكر بكبرياء مبالغ فيها ، بل سنهنيء انفسنا فحسب على أننا وجدنا من جديد ضميراً مهنياً طيباً وعلى ان الادب قد عاد ، على الاقل بالنسبة لنا ، ما كان يجب الا ينقطع عن ان يكونه : وظيفة اجتماعية .

وقد يقال : ما هو هذا المفهوم للانسان الذي تدعون انكم تكشفونه لنا ؟ اننا نجيب بأنه يجتاز الشوارع وبأننا لا نزعم اننا نكتشفه ، بل بأننا نريد ان نساعد على تحديده فحسب . وسأسمي هذا المفهوم كلياً . ولكن لما كان من الممكن ان تبدو هذه الكلمة تعيسة ، ولما كانت قد احتقرت كثيراً في السنوات الاخيرة ، ولما كانت قد استخدمت في الدلالة ليس على الشخص الانساني ، بل على نموذج للدولة مستبد ومعاد للديموقراطية ، فمن المناسب أن اقدم بعض الشروح .

إن الطبقة البورجوازية يمكن ان تحدد فكرياً على مايبدو لي ، باستخدامها للروح التحليلية التي تقول موضوعتها الاولى إن المركبات يجب ان تنحل بالضرورة الى نظام من العناصر البسيطة . ولقد كانت هذه الموضوعة بين يديها في الماضي سلاحاً هجومياً استخدمته في تهديم حصون النظام القديم . فقد حلل كل شيء ، حلل الهواء والماء الى عناصرهما ، وبالحركة نفسها حللت النفس الى مجموع الانطباعات التي تكونها ، والمجتمع الى مجموع الافراد الذين يشكلونه . وامحت المجموعات

التي صار ينظر اليها على أنها إجمالات مجردة سببها صدفة التركيبات . ولاذ الواقع بحدود التحليل النهائية . وهذه الحدود تحتفظ بشكل ثابت بالفعل — وهذه هي موضوعة التحليل الثانية — بخصائصها الاساسية ، سواء دخلت في مركب او وجدت في حالة حرة . فهناك طبيعة لا تتبدل للاوكسجين وللهيدروجين وللآزوت ، وللانطباعات الاولية التي تكوّن نفسنا ، وهناك طبيعة لا تتبدل للانسان . فالانسان كان الانسان ، كما ان الدائرة كانت الدائرة : فالفرد ، سواء رفع الى العرش او اغرق في البؤس ، يظل في اعماقه مماثلاً لذاته لأنهم نظروا اليه كما نظروا الى جوهر الاوكسجين الذي يمكن ان يتحد بالهيدروجين ليشكل الماء ، وان يتحد بالآزوت ليشكل الهواء ، دون ان تتبدل بنيته الداخلية بسبب ذلك . وقد تصدرت هذه المبادىء اعلان حقوق الانسان . فالفرد ، وهو جزيئة متينة غير قابلة للانقسام ، وحامل للطبيعة الانسانية ، يقيم في المجتمع الذي تتصوره روح التحليل ، كحبة حمص صغيرة في علبة حمص : انه مستدير تماماً ، مغلق على ذاته ، غير قابل للإيصال . وكل البشر « متساوون » : يجب ان نفهم من ذلك انهم يساهمون جميعاً على حد سواء في ماهية الانسان . وكل البشر « اخوة » : فالإخاء رابطة سالبة بين جزيئات متميزة ، يقوم مقام تضامن العمل او الطبقة الذي لا يمكن للروح التحليلية حتى ان تتصوره . انه علاقة خارجية تماماً ، وعاطفية محضة تحجب تصافّ الافراد البسيط جنباً الى جنب

في المجتمع التحليلي . وكل البشر أحرار : أحرار في ان يكونوا بشراً ، وهذا لا يحتاج الى كلام . وذلك يعني ان عمل السياسي يجب ان يكون سلبياً تماماً : ليس عليه ان يصنع الطبيعة الانسانية ، بل يكفي ان يزيح العوائق التي يمكن ان تمنعها من التفتح . وهكذا ، فإن البورجوازية ، برغبتها في تهديم الحق الالهي ، وحق الولادة والدم ، وحق البكورية ، كل هذه الحقوق التي كانت قائمة على فكرة اختلاف الطبيعة بين البشر ، قد وحدت بين قضيتها وقضية التحليل ، واوجدت ، لخدمتها ، اسطورة الكوني . وهي لم تستطع تحقيق مطالبها ، على عكس الثوريين المعاصرين ، إلا بالتنازل عن وعيها الطبقي : فاعضاء « الجمعية العامة[1] » الى اعضاء « الهيئة المؤسسة[2] » كانوا بورجوازيين لأنهم كانوا يعتبرون انفسهم مجرد بشر .

وبعد مئة وخمسين عاماً ، بقيت الروح التحليلية المذهب الرسمي للديموقراطية البورجوازية ، غير انها أصبحت سلاحاً دفاعياً . ان للبورجوازية كل المصلحة في التعامي عن الطبقات ، كما كانت لها كل المصلحة في الماضي في التعامي عن الواقع المركب لمؤسسات النظام القديم . إنها ما تزال تصر على ألا ترى إلا بشراً فقط ، وعلى المناداة بثبات هوية الطبيعة الانسانية من خلال كل تنوعات الموقف : ولكنها تنادي بذلك ضد

(١) هي البرلمان الفرنسي الذي تحول عند ثورة ١٧٨٩ الى «الجمعية الوطنية».
(٢) هي الهيئة التشريعية التي انتخبت على اثر ثورة شباط ١٨٤٨ لتسن دستوراً جديداً لفرنسا . وقد دامت من ٤ آيار ١٨٤٨ الى ٢٦ ايار ١٨٤٩ .

البروليتاريا الآن . ان العامل ، بالنسبة لها ، هو انسان قبل كل شيء ، انسان كالآخرين . واذا منح الدستور هذا الانسان حق الانتخاب وحرية الرأي ، فإنه يتيح له أن يظهر طبيعته الانسانية للعيان كما يظهرها البورجوازي . وغالباً ما مثل أدب المناقشات الانسان البورجوازي كنفس متبصرة وحزينة ، همه الوحيد الدفاع عن امتيازاته . وبالفعل ان الانسان « يكوّن نفسه بورجوازياً » باختياره ، مرة واحدة ، رؤية معينة للعالم التحليلي يحاول فرضها على جميع البشر ، رؤية تستبعد إدراك الوقائع الجماعية . وهكذا فإن الدفاع البورجوازي دائم حقاً بمعنى ما ، وهو لا يشكل الا كلاً واحداً مع البورجوازية ذاتها . لكنه لا يتجلى بالحسابات . ففي داخل العالم الذي بناه لنفسه مكان لفضائل اللامبالاة والغيرية بل والكرم . كل ما هنالك ان الاحسان البورجوازي هو فعل فردي يتوجه الى الطبيعة البشرية الكونية بمقدار ما تتجسد في فرد ما . والاحسان، بمعنى من المعاني ، له من الفعالية بقدر ما لدعاية ماهرة ، لأن المتمتع بالاحسان مضطر الى تقبله كما يُعرض عليه ، اي بأن يعتقد نفسه مخلوقاً انسانياً منعزلاً تجاه مخلوق انساني آخر . ان الاحسان البورجوازي يرعى اسطورة الإخاء .

ولكن ثمة دعاية اخرى تهمنا هنا اكثر ، ما دمنا كتاباً وما دام الكتاب يجعلون من انفسهم وكلاء لها ، عن دون وعي . إن خرافة لا مسؤولية الشاعر هذه ، التي فضحناها قبل قليل ، تعود في منشئها الى الروح التحليلية . فما دام

المؤلفون البورجوازيون يعتبرون انفسهم كحبات حمص صغيرة في علبة ، فإن التضامن الذي يجمع بينهم وبين سائر البشر يبدو لهم « آلياً » محضاً ، أي مجرد تصافّ . وحتى لو كان لهم فكرة سامية عن مهمتهم الادبية ، فهم يرون انهم فعلوا ما فيه الكفاية عندما وصفوا طبيعتهم الخاصة او طبيعة اصدقائهم ، فما دام جميع البشر مصنوعين على النحو ذاته ، فإنهم يكونون قد أدوا خدمة للجميع بإنارة كل انسان على ذاته . ولما كانت الموضوعة التي ينطلقون منها هي موضوعة التحليل ، لذلك يبدو لهم أن من الطبيعي ان يستخدموا المنهج التحليلي لمعرفة انفسهم . وهذا هو منشأ السيكولوجية العقلية التي تقدم لنا اعمال بروست أكمل مثال عنها . لقد ظن بروست ، اللواطي ، أنه يستطيع ان يستعين بتجربته الجنسية اللواطية حين أراد أن يصف حب « سوان[1] » لأوديت . ولقد مثل لنا ، وهو البورجوازي ، حب بورجوازي غني وعاطل عن العمل لامرأة رخيصة ، وقدمه لنا على أنه نموذج للحب ، وهذا يعني انه يؤمن بوجود عواطف عامة لا تتبدل آليتها بشكل محسوس عندما تُعدل الطبائع الجنسية ، والوضع الاجتماعي ، والامة ، والعصر ، للأفراد الذين يشعرون بهذه العواطف . وهو سيستطيع ، بعد ان « عزل » هذه العواطف الثابتة على هذا النحو ، ان يشرع في تقليصها ، بدورها ،

(١) من ابطال رواية « البحث عن الزمن الضائع » .

الى جزيئات اولية . بل هو لا يتصور ، لإخلاصه لموضوعات الروح التحليلية ، انه قد يوجد ديالكتيك للعواطف ، وهو لا يعتقد الا بوجود آلية فحسب . وهكذا تقود النزعة الجوهرفردية الاجتماعية ، التي هي الموقف المستتر للبورجوازية المعاصرة ، الى نزعة جوهر فردية سيكولوجية . لقد اختار بروست نفسه بورجوازياً ، وجعل من نفسه شريكاً في الدعاية البورجوازية ، ما دام عمله يساهم في نشر اسطورة الطبيعة الانسانية .

إننا مقتنعون بأن الروح التحليلية قد عاشت ، وان وظيفتها الوحيدة اليوم هي تشويش الوعي الثوري وعزل البشر لمصلحة الطبقات صاحبة الامتيازات . اننا لم نعد نؤمن بسيكولوجية بروست العقلية ، ونعتبرها هدامة . وما دمنا قد اخترنا تحليله لعاطفة الحب كمثال ، فإننا سننير الطريق بدون شك أمام القارىء بذكرنا النقاط الأساسية التي نرفض كل تفاهم معه على اساسها .

اولاً ، اننا لا نقبل « قبلياً » فكرة ان عاطفة الحب هي عاطفة تكوينية للروح الانسانية . فمن الممكن جداً ، كما اقترح ذلك دونيس دي روجومون [1] ، ان يكون قد وجد لها منشأ تاريخي مرتبط بالعقيدة المسيحية . وبشكل أعم ، إننا نعتبر ان العاطفة هي دوماً تعبير عن طريقة معينة في الحياة

---

(١) كاتب فرنسي معاصر ، درس فكرة الحب وتطورها في كتابه « الحب والغرب » الذي صدر عام ١٩٣٩ . ونعتقد انسارتر يشير الى هذا الكتاب .

وعن مفهوم معين للعالم تشترك فيهما طبقة بأكملها او عصر بأكمله ، وان تطورها ليس نتيجة لآلية داخلية مزعومة ، بل نتيجة لهذه العوامل التاريخية والاجتماعية .

ثانياً : إننا لا نستطيع ان نقبل بأن العاطفة الانسانية مكونة من عناصر جزيئية تصطف بعضها الى جانب بعض دون ان يعدل بعضها بعضاً . إننا لا نعتبرها آلة محكمة الترتيب ، بل شكلاً منظماً . إننا لا نتصور امكانية « تحليل » الحب لأن تطور هذه العاطفة ، كسائر العواطف « ديالكتيكي » .

ثالثاً ، اننا نرفض الاعتقاد بأن للحب اللواطي نفس مميزات الحب العادي . فالطابع السري ، المحرم ، للأول ، ومظهره الاحتفالي الأسود ، ووجود ماسونية لواطية ، وذلك الهلاك الابدي الذي يدرك اللواطي انه يجر شريكه اليه ... كل هذه الوقائع تبدو لنا أنها تؤثر على العاطفة بأجمعها وحتى على تفاصيل تطورها . أننا نزعم ان العواطف المتعددة لشخص ما ليست مصطفة بعضها الى جانب بعض ، ونقول ان هناك وحدة تركيبية للانفعالية وان كل فرد يتحرك في عالم عاطفي خاص به .

رابعاً ، إننا ننكر ان المنشأ ، والطبقة ، والبيئة ، والامة ، هي مجرد اشياء مصاحبة لحياته العاطفية . إننا نعتبر ، على العكس ، ان كل عاطفة ، ككل شكل من اشكال حياته النفسية اصلاً ، « تكشف » عن وضعه الاجتماعي . ان هذا العامل ، الذي يقبض اجرة ، والذي لا يملك أدوات مهنته ، والذي

يعزله عمله إلى جانب المادة ، والذي يدافع عن نفسه ضد الاضطهاد بوعيه لطبقته ، لن يستطيع في اي ظرف من الظروف ، ان يشعر كهذا البورجوازي ذي الروح التحليلية ، الذي تضعه حرفته في علاقة مجاملة مع سائر البورجوازيين .

وهكذا فإننا سنلجأ ضد الروح التحليلية الى مفهوم تركيبي للواقع ، مبدؤه هو أن الكل ، مهما كان ، يختلف في طبيعته عن مجموع اجزائه . ونحن نرى ان ما يشترك فيه البشر ، ليس هو الطبيعة ، بل الشرط الميتافيزيقي ، ونعني بذلك مجموع عمليات القسر التي تحددهم « قبلياً » ، وضرورة الولادة والموت ، وضرورة ان يكون الانسان « مكتملاً » وان يوجد في العالم بين سائر البشر . اما بالنسبة لما تبقى ، فإنهم يشكلون كليات لا يمكن ان تتحلل ، افكارها وامزجتها وافعالها هي مجرد بنى ثانوية وتابعة ، وطابعها الاساسي ان تكون موضوعة « في موقف » ، وهم (أي البشر) يختلفون فيما بينهم كما تختلف اوضاعهم فيما بينها . ووحدة هذه الكليات الدالة هي المعنى الذي تظهره . ان الانسان ، سواء كتب ام اشتغل في مسح الاراضي ، سواء اختار امرأة ام ربطة عنق ، يظهر دوماً : يظهر وسطه المهني ، واسرته ، وطبقته ، واخيراً ، ولما كان في موقف بالنسبة للعالم اجمع ، فإنه يظهر العالم . ان الانسان هو الارض كلها . إنه حاضر في كل مكان ، ويؤثر في كل مكان ، وهو مسؤول عن كل شيء ، ومصيره يتقرر في كل مكان ، سواء في باريس ام في بوتسدام ام في فلاديفوستوك .

إننا نتبنى وجهات النظر هذه لأنها تبدو لنا حقيقية ، لأنها تبدو لنا مفيدة اجتماعياً في الوقت الراهن ، ولأن معظم النفوس تبدو لنا انها تشعر بها مقدماً وأنها تنادي بها . ان مجلتنا تود ان تسهم ، بنصيبها المتواضع ، في تكوين انتروبولوجيا تركيبية . ولكن لنكرر القول : إن الهدف ليس تهيئة تقدم في ميدان المعرفة المحضة ، بل ان الهدف البعيد الذي نثبته لأنفسنا هو « تحرير » . فما دام الانسان كلية ، فلا يكفي ، بالفعل ، ان يمنح حق التصويت ، دون مس سائر العوامل التي تكونه : بل يجب ان يتحرر كلياً ، اي ان يجعل من نفسه « انساناً آخر » ، بتأثيره على تكوينه البيولوجي وعلى شروطه الاقتصادية ، وعلى عقده الجنسية وعلى المعطيات السياسية لوضعه .

إلا ان هذه النظرة التركيبية تمثل اخطاراً عظيمة : فإذا كان الفرد انتخاباً تعسفياً قامت به الروح التحليلية ، أفلا نجازف ، بتخلينا عن المفاهيم التحليلية ، بإحلال ملكية الوعي الجماعي مكان ملكية الشخص ؟ إننا بذلك لا نكون قد شاركنا في الروح التركيبية ، لأن الانسان ـ الكلية ما إن يتكشف حتى يختفي ، وقد ابتلعته الطبقة . والطبقة وحدها هي الموجودة حسب هذه النظرة ، وهي وحدها التي يجب تحريرها . ولكن قد يقال : الا نكون بتحريرنا الطبقة ، قد حررنا البشر الذين تضمهم ؟ هذا ليس ضرورياً ، فهل كان انتصار المانيا الهتلرية انتصاراً لكل الماني ؟ ولصلاً ، اين يتوقف التركيب ؟ سيأتون غداً ليقولوا لنا ان الطبقة بنية ثانوية ، تابعة لمجموع اوسع

قد يكون الامة مثلاً . ان الاغراء الكبير الذي اوقعت بـه النازية بعض العقول اليسارية في حبائلها يعود بلا شك الى كونها قد رفعت المفهوم الكلي الى مستوى المطلق ، اذ كان واضعو نظريتها يفضحون ، هم ايضاً ، أضرار التحليل ، والطابع المجرد للحريات الديموقراطية ، وكانت دعايتها ايضاً تعد بصنع انسان جديد ، وتردد كلمات الثورة والتحرير ، وكل ما هنالك هو أنها احلت بروليتاريا أمم محل بروليتاريا طبقية . واحالت الافراد الى مجرد وظائف تابعة للطبقة ، واحالت الطبقات الى مجرد وظائف للأمة ، واحالت الامم الى مجرد وظائف للقارة الاوروبية . وإذا كانت الطبقة العاملة بأجمعها قد انتصبت ضد الغازي ، في البلدان المحتلة ، فهذا لأنها شعرت بلا شك انها قد جرحت في مطامحها الثورية ، ولأنها أيضاً كانت تكره كرهاً لا يقاوم ان تترك الشخص ينحل في الجماعية .

وهكذا يبدو الوعي المعاصر يمزقه التناقض . فالذين يتمسكون قبل كل شيء بكرامة الشخص الانساني ، وبحريته ، وبحقوقه غير القابلة للفسخ ، يميلون من هذه الناحية بالذات الى التفكير حسب الروح التحليلية التي تدرك الافراد خارج شروط وجودهم الحقيقية ، والتي تمهرهم بطبيعة ثابتة مجردة ، والتي تعزلهم وتتعامى عن تضامنهم . والذين فهموا جيداً من جهة اخرى ان الانسان متأصل في الجماعية ، والذين يريدون أن يؤكدوا اهمية العوامل الاقتصادية ، والتكنيكية ، والتاريخية ، يرتمون في احضان الروح التركيبية التي تتعامى عن الاشخاص

ولا ترى إلا المجموعات . ان هذا التناقض يتجلى ، مثلاً ، في الاعتقاد الشائع جداً بأن الاشتراكية بعيدة كل البعد عن الحرية الفردية . وهكذا فالذين يتمسكون باستقلال الشخص سيجمدون عند ليبرالية رأسمالية معروفة نتائجها المشؤومة ، والذين ينادون بتنظيم اشتراكي للاقتصاد سينادون به باسم استبدادية كلية . ان الاستياء الحالي عائد الى ان ما من انسان يستطيع ان يقبل بالنتائج القصوى لهذه المبادىء : فهناك مُركّبة « تركيبية » عند الديموقراطيين ذوي الارادة الطيبة ، وهناك مركبة تحليلية عند الاشتراكيين . ولنتذكر ، على سبيل المثال ، ما كان عليه الحزب الراديكالي في فرنسا . لقد اصدر احد واضعي نظريته مؤلفاً عنوانه : « المواطن ضد السلطات » . ان هذا العنوان يدل بما فيه الكفاية على كيفية تصوره للسياسة ، فهو يرى ان كل شيء سيسير على ما يرام إذا راقب المواطن ، وهو الممثل الجزيئي للطبيعة الانسانية ، نوابه ، ومارس ضدهم عند الحاجة ، حكمه الحر . ولكن لم يكن بإمكان الراديكاليين الا ان يعترفوا بفشلهم ، إذ لم يكن لهذا الحزب الكبير ، في عام ١٩٣٩ ، إرادة او برنامج او عقيدة . وكان غارقاً في الانتهازية . وهذا كله يعود الى أنه أراد ان يحل سياسياً مشاكل لا تقبل حلاً سياسياً ، وابدت الرؤوس الذكية فيه دهشتها : إذا كان الانسان حيواناً سياسياً ، فكيف لا يكون مصيره قد سوّي نهائياً ، بمنحه الحرية السياسية ؟ وكيف لم يستطع لعب المؤسسات البرلمانية الحر ان ينجح في القضاء على البؤس ، والبطالة ،

واضطهاد التروستات ؟ ومن اين يتأتى ذلك النضال الطبقي علاوة على معارضات الاحزاب الاخوية ؟ ولم يقتضِ الامر الذهاب ابعد من ذلك لتبين حدود الروح التحليلية . ان كون الراديكالية قد ظلت تسعى باستمرار الى التحالف مع الاحزاب اليسارية يدل بوضوح على الطريق الذي كانت تسيرها فيه ميولها ومطامحها المبهمة ، ولكنها كانت تفتقر الى التكنيك الفكري الذي كان سيسمح لها ليس فقط بأن تحل ، بل بأن توضح ايضاً المشاكل التي كانت تستشعرها بشكل غامض .

أما في المعسكر الآخر . فالحيرة لم تكن أقل . فقد جعلت الطبقة العاملة من نفسها وريثة التقاليد الديموقراطية . وهي تنادي بتحررها باسم الديموقراطية . ولكن المثل الاعلى الديموقراطي يتمثل ، كما رأينا ، تحت شكل عقد اجتماعي بين أفراد أحرار . وهكذا تداخلت في الاذهان مطالب روسو التحليلية مع مطالب الماركسية التركيبية في اغلب الاحيان . وبالاصل، ان التكوين التكنيكي للعامل ينمي فيه الروح التحليلية. فهو مضطر ، مشبهاً العالِم في ذلك ، الى حل مشاكل المادة بالتحليل . واذا ما التفت نحو الاشخاص، مال، كي يفهمهم، الى الاستعانة بالملاحظات التي تخدمه في عمله . وهكذا يطبق على السلوك الانساني سيكولوجية تحليلية تمت بصلة قرابة الى سيكولوجية القرن السابع عشر الفرنسي .

ان وجود هذين النموذجين من التفسير في آن واحد يكشف عن بعض الحيرة . ان هذه الاستعانة الدائمة بـ « كما لو ان .. »

تدل بما فيه الكفاية على ان الماركسية لا تملك بعد سيكولوجية تركيبية متلائمة مع مفهومها الكلي عن الطبقة .

أما نحن فنرفض ان نتوزع بين الاطروحة والنقيض . اننا نتصور بدون صعوبة ان الانسان يستطيع ان يكون ، على الرغم من ان وضعه يشرطه كلياً ، مركزاً لعدم تحديد لا يمكن تقليصه . ان ما نسميه بالحرية ليس هو إلا هذا القطاع من عدم قابلية التنبؤ التي تنفصل على هذا النحو عن الحقل الاجتماعي ، كما إن الشخص ليس شيئاً آخر سوى حريته . ويجب ألا نتصور ان هذه الحرية هي قدرة ميتافيزيقية «للطبيعة» الانسانية ، او إجازة تسمح لنا بأن نفعل ما نريد ، او ملجأ داخلي مزعوم نحتفظ به حتى في الاغلال . اننا لا نفعل ما نريد لكننا مسؤولون عما نحن عليه . هذا هو الواقع . فالانسان الذي يفسر نفسه بالعديد من الاسباب في آن واحد معاً يظل هو الوحيد الذي يحمل عبء ذاته . وبهذا المعنى ، يمكن للحرية ان تعتبر لعنة ، بل « هي » لعنة بالكينونة . ولكنها في الوقت نفسه المنبع الوحيد للعظمة الانسانية . وبناء عليه ، فإن الماركسيين سيتفقون معنا فكرياً ، إن لم يتفقوا حرفياً ، لأنهم لا يحرمون انفسهم ، على ما اعلم ، من توجيه الإدانات الاخلاقية . ويبقى هناك التفسير ، ولكن هذه مهمة الفلاسفة ، لا مهمتنا نحن . إننا سنلاحظ فقط ان المجتمع إذا كان يصنع الشخص ، فإن الشخص يصنع المجتمع ، بارتداد مماثل للارتداد الذي يسميه اوغست كونت بالانتقال الى الذاتية . ان المجتمع ، بدون مستقبله ، ليس

إلا كومة من الهيولى ، ولكن مستقبله ليس شيئاً آخر سوى المشروع الذاتي الذي يقوم به ملايين البشر الذين يؤلفونه ؛ علاوة على الحالة الراهنة للاشياء . ان الانسان ليس الا وضعاً : فالعامل ليس « حراً » في ان يفكر او يحس كالبورجوازي . ولكن كي « يكون هذا الوضع انساناً » . انساناً كاملاً ، فيجب اولاً ان يُعاش وان يُتجاوز نحو هدف خاص . انه ، في ذاته . يظل لامبالياً مالم تحمله حرية انسانية معنى ما . انه ليس محتملاً او غير محتمل مالم تخضع له حرية انسانية او تتمرد ضده، أي مالم يختر انسان نفسهفيه باختياره معناه. وعندئذ فقط . ومن داخل هذا الاختيار الحر ، يصبح الوضع محدّداً لأنه صار محدَداً من اعلى . كلا ، ان العامل لا يستطيع ان يعيش كما يعيش البورجوازي . اذ يتوجب عليه ، في التنظيم الاجتماعي الراهن . ان يتحمل حتى النهاية . شرطه كمأجور . وليس ثمة مهرب من ذلك ، وليس ثمة علاج ضده . ولكن الانسان لا يوجد كما توجد الشجرة او الحصوة . لذلك عليه ان « يصنع نفسه » عاملاً . انه هو الذي يقرر ؛ على الرغم من انه مشروط كلياً بطبقته ، واجرته ، وطبيعة عمله ، مشروط حتى في عواطفه ، مشروط حتى في افكاره . اقول انه هو الذي يقرر معنى شرطه وشرط رفاقه . انه هو الذي يمنح البروليتاريا . بحرية ، مستقبلاً من الذل لا نهاية له او مستقبلاً من الفتح والنصر ، حسبما يختار نفسه مستسلماً او ثورياً . وهو انما مسؤول عن هذا الاختيار . انه ليس حراً

البتة في الا يختار . انه ملتزم ، وعليه المراهنة ، فالاستنكاف بالذات اختيار . لكنه حر لاختيار مصيره . ومصير جميع البشر والقيمة التي يجب ان تنسب الى الانسانية . في حركة واحدة . وهكذا فإنه يختار نفسه في آن واحد عاملاً وانساناً ، باعطائه البروليتاريا معنى . هذا هو الانسان الذي نتصوره : الانسان الكلي . الملتزم كلياً والحر كلياً . ومع ذلك فإن هذا الانسان نفسه هو الذي يجب « تحريره » ، بتوسيع امكانياته في الاختيار . وفي بعض المواقف ، لا يكون هناك مكان الا لاختيار ذي حدين ، الموت احد حديه . لذلك يجب ان نعمل بحيث يستطيع الانسان ، في كل ظرف ، ان يختار الحياة .

ان مجلتنا ستقف نفسها على الدفاع عن استقلال الشخص وحقوقه . وسنعتبرها قبل كل شيء مركز ابحاث . وستخدمنا الآراء التي عرضتها كفكرة موجهة في دراسة مشاكل الساعة الراهنة الحسية . وسوف نتصدى جميعاً لدراسة هذه المشاكل بروح مشتركة ، لكن ليس لنا برنامج سياسي او اجتماعي ، فكل مقال لن يلزم إلا كاتبه . وإننا نأمل فقط ، مع الزمن ، ان نستخلص خطاً عاماً . وفي الوقت نفسه سنلجأ الى مختلف الأنواع الادبية لنقرب القارئ من مفاهيمنا : فالقصيدة او الرواية الخيالية تستطيعان ، إذا ما استلهمتا هذه المفاهيم ، ان تخلقا جواً ملائماً لتطورها ، اكثر مما تستطيعه الكتابة النظرية . لكن هذا المضمون العقائدي وهذه النوايا الجديدة قد تؤثر على الشكل بالذات وعلى طرق الانتاج الروائي . لذلك ستحاول

دراساتنا النقدية ان تحدد الخطوط الكبرى للتكنيكات الادبية – الجديدة والقديمة – التي ستتلاءم اكثر من غيرها مع مقاصدنا . وسوف نبذل جهدنا ايضاً في دعم دراسة المسائل الراهنة بأن ننشر قدر المستطاع دراسات تاريخية ، عندما تطبق تلقائياً . كدراسات مارك بلوش او بيرين مثلاً عن العصر الوسيط . هذه المبادىء والمنهج النابع منها على القرون الماضية ، ي عندما تتخلى عن التقسيم التعسفي للتاريخ الى تواريخ (تاريخ سياسي . واقتصادي. وعقائدي، وتاريخ المؤسسات، وتاريخ الأفراد) لتحاول ان تعيد تكوين عصر منقرض ككل ، وعندما تعتبر في الوقت نفسه ان العصر يعبر عن نفسه في الاشخاص وبالاشخاص، وان الاشخاص يختارون انفسهم في عصرهم وبعصرهم . ان تعليقاتنا على الأحداث اليومية ستحاول ان تنظر الى زماننا الخاص كتركيب ذي معنى . وعلى هذا الاساس فستتصدى بروح تركيبية الى مختلف التظاهرات ذات الصفة الراهنة ، كالموضات والدعاوي الجرائمية والاحداث السياسية والمؤلفات الفكرية ، محاولة ان تكشف فيها عن المعاني المشتركة اكثر مما ستحاول ان تقدر قيمتها بشكل فردي . ولهذا السبب ، وخلافاً للعادة ، لن نتردد في المرور مرور الكرام بكتاب ممتاز . لكنه . من وجهة النظر التي ننظر منها ، لا يعلمنا شيئاً جديداً عن عصرنا ، في حين اننا سنتوقف ، على العكس ، عند كتاب متواضع ، إذا ما بدا لنا انه يكشف ، حتى في تواضعه ، عن شيء ما . وسنتبع شهرياً هذه الدراسات،

بوثائق خام ، وسنختارها متنوعة بقدر الامكان ، ولا نطلب منها الا ان تظهر بوضوح التشابك المتبادل بين الشخص وبين ما هو جماعي . وسندعم هذه الوثائق بتحقيقات وريبورتاجات. ويبدو لنا ، بالفعل ، ان الريبورتاج نوع من الأنواع الادبية ، وأنه قد يصبح من اهمها . ان القدرة على لقط الدلالات حدسياً وفوراً ، والمهارة في تجميع هذه الدلالات لتقدم الى القارئ مجموعات تركيبية يمكنه فهمها بشكل مباشر ، هي اهم الصفات المتطلبة من كاتب الريبورتاج ، وهي التي سنطالب بها كل المتعاونين معنا . ونحن نعلم اصلاً ان من بين المؤلفات النادرة في عصرنا ، المؤهلة لأن تدوم ، عدة ريبورتاجات مثل « الأيام العشرة التي قلبت العالم[1] » وعلى الاخص الريبورتاج المدهش « الوصية الاسبانية[2] » .. واخيراً ، سنترك ، في تعليقاتنا على الاحداث اليومية ، مكاناً واسعاً للدراسات التحليلية النفسية إذا كتبت من وجهة النظر التي تهمنا . ومن الواضح ان مشروعنا هذا طموح ، لذلك فنحن لن نستطيع ان نحققه كما ينبغي بمفردنا . إننا لسنا إلا جهازاً صغيراً في البداية ، وسوف نفشل إذا لم يتسع هذا الجهاز بشكل محسوس ، خلال سنة . إننا نوجه النداء الى جميع الارادات الطيبة . وسوف نقبل جميع

---

(١) كتاب للاشتراكي الاميركي « جون ريد » يسجل به أحداث ثورة اكتوبر الروسية كما رآها وعاشها في روسيا . وكان مرسلا من قبل المؤتمر الاشتراكي الاميركي كمندوب .

(٢) رواية للكاتب المجري الاصل آرثر كوستلر .

المخطوطات ، من اني اتت ، بشرط ان تستوحي مشاغل قريبة من مشاغلنا ، وان تكون ، بالاضافة الى ذلك ، ذات قيمة ادبية . وبالفعل ، انني اذكّر ان « الالتزام » في « الادب الملتزم » يجب الا ينسينا « الادب » . في اية حال من الأحوال ، وان شاغلنا يجب ان يكون خدمة الادب بزرقه بدم جديد ، وفي الوقت نفسه خدمة الجماعية بمحاولة منحها الادب الذي يلائمها .

مَا هُوَ الأَدَبُ ؟

كتب شاب سخيف : « إذا كنت تريد ان تلتزم ، فما تنتظر للانتساب الى الحزب الشيوعي ؟ » . وقال لي كاتب كبير . ملتزم احياناً . وغير ملتزم احياناً اكثر : « ان اسوأ الفنانين هم اكثرهم التزاماً : انظر الرسامين السوفييتيين » . وتشكى ناقد هرم بهدوء : « أنت تريد ان تغتال الأدب . إن احتقار الآداب الجميلة واضح الى حد وقح في مجلتك » . ويصمني ذو عقل صغير بذي الرأس العنيد ، ومن الواضح أن هذه اسوأ شتيمة في رأيه . ويأخذ عليّ مؤلف وجد صعوبة في جر نفسه من حرب الى اخرى ، اسمه يوقظ احياناً ذكريات ذابلة عند الشيوخ ، أنني لا اهتم بالخلود . إذ هو يعرف ، شكراً لله . عدداً من الناس الشرفاء ، الخلود أملهم الرئيسي . ويرى صحفي اميركي ان خطيئتي هي أنني لم اقرأ ابداً برغسون او فرويد ، أما بالنسبة لفلوبير . الذي لم يلتزم مطلقاً ، فيبدو انه متسلط عليّ كما يتسلط على الانسان تأنيب الضمير . ويغمز بعض الخبثاء بأعينهم : « والشعر ؟ والرسم ؟ والموسيقى ؟ هل تريد ايضاً ان تُلزِمها ؟ » . ويسأل بعض من ذوي النفوس

العدائية : « ما الحكاية ؟ الادب الملتزم ؟ حسناً ، انها الواقعية الاشتراكية القديمة ، اللهم إن لم تكن عودة الى مبدأ تملق الشعب ، بشكل اعنف » .

يا للحماقات ! ذلك لأنهم يقرؤون بسرعة ، وبطريقة رديئة ، ويحكمون قبل ان يفهموا . اذن ، لنبدأ من جديد . وهذا لا يسلي احداً ، لا انتم ، ولا أنا . ولكن يجب ان نغرس المسمار عميقاً . وما دام النقاد يدينونني باسم الادب ، دون ان يذكروا ما يعنون بذلك . فإن افضل جواب نجيبهم به ، هو ان نمحص فن الكتابة ، دون آراء مسبقة . ما الكتابة ؟ لماذا نكتب ؟ لمن ؟ في الحقيقة ، يبدو ان ما من انسان لم يتساءل عن ذلك .

١

ما الكتابة ؟

كلا ، لا نريد ان « نلزم ايضاً » الرسم ، والنحت ، والموسيقى ، او ، على الاقل ، ليس بالطريقة نفسها . وما يدعونا الى ان نريد ذلك ؟ عندما كان كاتب من كتاب القرون الماضية يدلي برأي عن مهنته ، هل كان يطلب منه ان يطبق ذلك الرأي على الفنون الاخرى ؟ لكن من الاناقة اليوم « الحديث عن الرسم » بلغة الموسيقي او الاديب ، و « الحديث عن الادب » بلغة الرسام ، وكأنه ليس هناك ، في الحقيقة ، إلا فن واحد يعبر عن نفسه بلا تمييز بمختلف هذه اللغات التعبيرية على طريقة الجوهر السبينوزي الذي تعكسه كل كيفية من كيفياته . ونحن نستطيع ، بلا شك ، ان نجد في اصل كل ميل فني ، اختياراً غير متميز ، والظروف والتربية والاحتكاك بالعالم هي وحدها التي تجعله يتخصص فيما بعد . وبلا شك

ايضاً ، ان فنون عصر واحد تتبادل التأثير فيما بينها ، وتكون مشروطة بالعوامل الاجتماعية ذاتها . ولكن الذين يريدون ان يظهروا عبث نظرية ما ادبية بإظهار انها غير قابلة للتطبيق على الموسيقى ، عليهم ان يثبتوا اولاً ان الفنون متوازية . الا ان هذا التوازي لا وجود له . وهنا ، كما في اي مكان آخر ، ليس الشكل فقط هو مصدر الفروق ، بل المادة ايضاً ، فالعمل بالألوان والاصوات شيء والتعبير بالكلمات شيء آخر . ان العلامات الموسيقية ، والالوان ، والاشكال ليست إشارات ، فهي لا تُرجِع الى اي شيء خارج عنها . وبالطبع ، من المستحيل اطلاقاً أن نجعلها مقتصرة على ذاتها ، وفكرة صوت محض ، مثلاً ، هي تجريد ، اذ لا وجود لصفة او احساس ، كما بين ذلك جيداً ميرلو بونتي[1] في « فينومينولوجيا الادراك » ، لا يتخللهما معنى ما مهما كانا مجردين . ولكن المعنى الصغير الغامض الذي يلبسهما ، سواء كان مرحاً خفيفاً او حزناً خجولاً ، يظل ملازماً لهما او يرتعد حولهما كغيمة من الحرارة ؛ انه « كائن » لوناً او صوتاً . من يستطيع ان يميز خضرة التفاح عن جذلها الحامض ؟ أوَلا نكون قد زدنا في الكلام اصلاً عندما نسمي « الجذل الحامض لخضرة التفاح » ؟ هناك الاخضر ، وهناك الاحمر ، هذا كل شيء ؛ انها اشياء ، انها موجودة في ذاتها . وصحيح

(١) موريس ميرلوبونتي ، فيلسوف فرنسي من اتباع الفينومينولوجيا ، معاصر لسارتر .

أننا نستطيع ان نمنحها قيمة الاشارات اصطلاحاً ، وهكذا نتحدث عن لغة الزهور مثلاً . ولكن إذا كانت الورود البيضاء تعني ، بعد الاتفاق ، « وفاء » بالنسبة لي ، فهذا بعد ان كففت عن رؤيتها كورود : ان نظري يخترقها ليتجه الى تلك الخاصة المجردة الكامنة وراءها ؛ انني انساها ، ولا اعير انتباهاً انتفاشها الراغي ، او عبقها الناعم الراكد ؛ بل انني لم ادركها . هذا يعني انني لم اتصرف كفنان . ان اللون ، والباقة ، ورنين الملعقة على الصحفة بالنسبة للفنان ، إنما هي « اشياء » في أعلى درجة ؛ فهو يتوقف عند صفة الصوت او الشكل ، ويعود اليها دون انقطاع ، ويفتن بها . ان ما سينقله الى قماش لوحته إنما هو هذا اللون — الموضوع ، والتعديل الوحيد الذي سيدخله عليه هو انه سيحوله الى موضوع « خيالي » . انه إذن ابعد الناس عن اعتبار الألوان والأصوات لغة «١» . وما ينطبق على عناصر الخلق الفني ينطبق ايضاً على المزج بينها ، فالرسام لا يريد ان يخط اشارات على قماش لوحته ، بل يريد ان يخلق «٢» شيئاً . وإذا كان يضع خليطاً من الاحمر والاصفر والاخضر ، فليس هناك اي سبب لأن يملك مجموعها معنى قابلاً للتحديد ، اي يُرجِع الى موضوع آخر بتسميته باسمه . وبلا شك ، ان هذا المجموع تسكنه روح ، هو ايضاً ، وما دام الرسام قد احتاج الى دوافع ، ولو خفية ، ليختار الاصفر بدلاً من البنفسجي ، إذن يمكننا الزعم ان المواضيع التي خلقت على هذا النحو ،

تعكس اعمق ميوله . كل ما هنالك هو أنها لا تعبر ابداً عن غضبه ، او قلقه ، او فرحه ، كما تفعل الكلمات او هيئة الوجه ، بل هي مُشبَّعة بها . ولما كانت انفعالاته قد انصبت في هذه الاصباغ التي كان لها اصلاً ، بذاتها . ما يشبه المعنى . فإنها تتشوش وتلتبس . ولا يستطيع اي انسان ان يتعرفها فيها تماماً . إن ذلك الشق الاصفر في السماء فوق الجلجلة . لم يختره « تانتوريه »[1] ليشير الى قلقه ، ولا ليثيره ، بل « هو » قلق وسماء صفراء في الوقت نفسه . إنها ليست سماء من قلق ، ولا سماء قلقة . بل هي قلق تشيأ . قلق تحول الى شق اصفر في السماء . فانغمر وعُجن بصفات الاشياء الخاصة ، بكثافتها ، وامتدادها . واستمرارها الاعمى . وخارجيتها ، وذلك اللاتناهي في العلاقات التي تقيمها مع الاشياء الاخرى : اي أنه لم يعد قابلاً لأن يُقرأ . وكأنه جهد لا محدود وغير مجدٍ . يوقف دوماً في منتصف الطريق بين السماء والارض . ليعبر عما تمنعهما طبيعتهما ان تعبرا عنه . وكذلك فإن معنى لحن ما — إذا كان بالإمكان ايضاً الحديث عن المعنى — لا يعود شيئاً إذا فصل عن اللحن نفسه . بخلاف الافكار التي يمكن ان نعبر عنها بتطابق بعدة طرق . قولوا إنه لحن فرِح او كئيب . فسوف يظل دوماً أعلى أو أدنى من كل ما يمكن ان تقولوه عنه . وليس ذلك لأن للفنان اهواء

(١) رسام ايطالي (١٥١٨ – ١٥٩٤) . خلف لوحات دينية وتاريخية لا تحصى .

اغنى واكثر تنوعاً ، بل لأن اهواءه . التي قد تكون مصدر الموضوع المُخترع ، قد تعرضت بتجسدها في العلاقات الموسيقية ، الى تحول في جوهرها والى تبدل . ان صرخة ألم هي اشارة الالم الذي يثيرها . ولكن نشيد ألم هو في آن واحد الألم نفسه ، وشيء آخر غير الألم . أو إذا شئنا ان نتبنى المفردات الوجودية ، فهو الم غير موجود ، لكنه كائن . ولكن قد تقولون : وإذا صنع الرسام منازل ؟ حسناً ، بالضبط . انه يصنع ، اي يخلق منزلاً خيالياً على القماش ، وليس اشارة منزل . وما إن يظهر هذا المنزل حتى يحتفظ بكل التباس المنازل الواقعية ، ان الكاتب يستطيع ان يرشدكم ، وإذا ما وصف لكم كوخاً . يستطيع ان يريكم رمز المظالم الاجتماعية ؛ ويثير سخطكم . ولكن الرسام أخرس ، إذ هو يقدم لكم « كوخاً » ، هذا كل شيء ، وانتم أحرار في ان تروا فيه ما تشاؤون . ان هذا الكوخ لن يكون ابداً رمز البؤس ، اذ كان يجب ليكون كذلك ان يكون اشارة ، في حين انه شيء . ان الرسام الرديء يسعى في اثر النموذج ، انه يرسم « العربي » ، « الطفل » ، « المرأة » ، أما الجيد فهو يعلم انه لا وجود للعربي او البروليتاري في الواقع ، ولا على قماش لوحته ، لذلك يقترح عاملاً — عاملاً معيناً . وماذا يوحي الينا عامل « معين » ؟ مجموعة لا متناهية من الاشياء المتناقضة . ان الافكار كلها ، والعواطف كلها موجودة هنا ، ملصوقة على القماش ، في عدم خلاف عميق ؛ وعليكم انتم ان تختاروا .

لقد عزم احياناً فنانون سطحيو التفاؤل على اثارة انفعالنا . فرسموا لنا صفوفاً طويلة من عمال ينتظرون في الثلج استئجارهم للعمل . ووجوه العاطلين عن العمل المهزولة . وساحات الحرب . وهم لا يؤثرون فينا اكثر مما يؤثر فينا « غروز[1] » . بلوحته « الابن الضال » . و « مذبحة غرنيكا[2] » . تلك التحفة الفنية . هل ثمة من يعتقد انها اكتسبت قلباً واحداً للقضية الاسبانية ؟ ومع ذلك فإن ثمة شيئاً ما قد قيل ، لا نستطيع ابداً ان نفهمه تماماً . ونحتاج الى عدد لا متناه من الكلمات لنعبر عنه . ان « مهرجي[3] » بيكاسو الطوال . المبهمين والخالدين . الذين يتسلط عليهم معنى لا يفقه ، لا ينفصل عن نحافتهم المحدبة وعن مايوهاتهم بمعيناتها التي ذهب لونها . إنما هم انفعال تجسد وشرب الجسد كما يشرب الورق النشاف الحبر . انفعال لا يمكن تعرفه ، ضائع ، غريب عن ذاته ، مبعثر في زوايا المكان الاربع ، وحاضر في الوقت نفسه . انني لا اشك في ان المحبة او الغضب يمكن ان ينتجا مواضيع اخرى . لكنهما سيغوصان فيها على النحو ذاته . ويفقدان اسمهما . ولا تبقى الا اشياء تتسلط عليها روح قاتمة .

---

(١) غروز رسام فرنسي (١٧٢٥ – ١٨٠٥) . برع في رسم المشاهدالعائلية والوجوه . و « الابن الضال » لوحة مشهورة له .

(٢) مذبحة غرنيكا : لوحة مشهورة لبيكاسو عن الحرب الاهلية الاسبانية .

(٣) « المهرجون » نموذج اختاره بيكاسو ، وظل يرسمه ، في لوحات عديدة ، طيلة حياته الفنية .

ان المعاني لا تُرسم . ولا تُموسق . فمن يجرؤ ، في مثل هذه الشروط ، على مطالبة الرسام او الموسيقي بالالتزام ؟

أما الكاتب فهو . على النقيض من ذلك ، يتعامل بالمعاني . وهنا ايضاً لا بد من التمييز : فميدان الاشارات هو النثر ، اما الشعر فهو من جانب الرسم . والنحت ، والموسيقى . انهم يأخذون علي كرهي للشعر . ويقولون إن الدليل على ذلك هو ان « الازمنة الحديثة[1] » لا تنشر الا القليل النادر من القصائد . وهذا . على العكس . دليل على اننا نحبه . وللاقتناع بذلك . يكفي تمحص النتاج المعاصر . ويقول النقاد بانتصار : « على الاقل ، أنت لا تستطيع حتى ان تحلم بإلزامه » . بالفعل . ولكن لماذا اريد ذلك ؟ ألأنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ لكنه لا يستخدمها بالطريقة ذاتها ، بل انه لا يستخدمها مطلقاً ، بل أقول انه يخدمها . ان الشعراء أناس يرفضون « استخدام » اللغة . ولما كان البحث عن الحقيقة يتم باللغة وعن طريقها باعتبارها نوعاً من الاداة ، لذلك يجب الا نظن انهم يهدفون الى عرض ما هو حقيقي او الاشارة اليه . وهم لا يفكرون ايضاً في « تسمية » العالم ، وبالتالي ، انهم لا يسمون شيئاً مطلقاً ، لأن التسمية تضحية دائمة بالاسم لصالح الموضوع المسمى ، و حسب تعبير هيجل ، ان الاسم يتبدى غير جوهري ، تجاه الشيء الذي هو جوهري . انهم لا يتكلمون . كما انهم لا

---

(١) « الازمنة الحديثة » : المجلة الفكرية الشهرية التي يصدرها سارتر منذ ١٩٤٥ .

يصمتون ، فشأنهم غير ذلك . لقد قيل انهم يريدون ان يدمروا اللغة بمزاوجات فظة . ولكن هذا غير صحيح ، لأنه يجب آنذاك ان يكونوا قد ارتموا في صميم اللغة النفعية ، وان يسعوا الى استخراج الكلمات منها في مجموعات صغيرة غريبة ، ومثال على ذلك « حصان » و « زبدة » بأن تُكتبا « حصانُ زبدة «٣» » . وبالاضافة الى ان مثل هذا المشروع يتطلب زمناً لا متناهياً ، لا يمكننا ايضاً ان نتصور البقاء على صعيد المشروع النفعي ، اي اعتبار الكلمات أدوات والتفكير بتجريدها من صفتها كأدوات ، في آن واحد . وفي الحقيقة ، ان الشاعر قد ابتعد دفعة واحدة عن اللغة ـ الاداة ، واختار نهائياً الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات اشياء ، لا اشارات . ذلك ان التباس الاشارة يتضمن ان يستطيع المرء ، حسب رغبته ، ان يخترقها كلوح زجاج ويتابع من خلالها الشيء المعنيّ او يحول نظره نحو « واقعيتها » ويعتبرها موضوعاً . ان الانسان الذي يتكلم هو وراء الكلمات ، قرب الموضوع ، أما الشاعر فهو عندها . انها ، بالنسبة للأول ، مروضة ، اما بالنسبة للثاني فهي ما تزال في حالتها الوحشية . انها ، بالنسبة لذاك ، اصطلاحات مفيدة ، أدوات تهترىء شيئاً فشيئاً ، ثم تُرمى عندما لا تعود صالحة ، أما بالنسبة للثاني فهي اشياء طبيعية تنمو بشكل طبيعي فوق الارض كالعشب والاشجار .

لكنه إذا كان يتوقف عند الالفاظ ، كما يفعل الرسام عند الألوان ، والموسيقي عند الأصوات ، فهذا لا يعني أنها بذلك

تفقد كل معنى في نظره ، اذ ، بالفعل ، ان المعنى وحده هو الذي يعطي الكلمات وحدتها اللفظية ، وبدونه تتشتت الى أصوات أوالى خطوط تخطها الريشة . كل ما هنالك هو انه (اي المعنى) يصبح طبيعياً ، هو ايضاً ، ولا يعود ذلك الهدف المتعذر الوصول اليه دوماً ، والذي يتطلع اليه التعالي الانساني دوماً . إنه خاصية كل لفظ ، مماثلة لتعبير وجه ، او لمعنى الأصوات والألوان الصغير ، الكئيب او المرح . انه يصبح . بعد ان انصب في الكلمة ، وتشبعته صوتيتها او مظهرها البصري وتكاثف ، وتحول ، يصبح شيئاً ، هو ايضاً ، غير مخلوق ابدياً . ان اللغة ، بالنسبة للشاعر ، هي بنية العالم الخارجي . ان المتكلم هو « في موقف » في اللغة . محاصَر من قبل الكلمات التي هي استطالات لحواسه ، لملاقطه ، لهوائياته ، لنظارتيه ، فهو يوجهها من الداخل ، ويحس بها كما يحس بجسده . وهو محاط بجسد لفظي لا يكاد يعيه ، يبسط عمله على العالم. أما الشاعر فهو خارج اللغة، يرى الكلمات بالمعكوس، كأنه لا يمت بصلة الى الشرط الانساني ، ويصطدم ، وهو قادم نحو البشر ، بالكلمة اولاً كأنها سد . ويبدو انه ، قبل ان يعرف الاشياء باسمها اولاً ، يحتك بها في البداية احتكاكاً صامتاً ثم ، عندما يلتفت من جديد نحو ذلك النوع الآخر من الاشياء التي هي الكلمات بالنسبة اليه ، ويلمسها ، ويجسها ، ويتحسسها ، يكتشف فيها ضياء صغيراً ذاتياً ، وتجانسات خاصة مع الارض ، والسماء ، والماء والاشياء المخلوقة كلها .

وهو يرى في الكلمة ، لعدم معرفته استخدامها كـ « اشارة » الى مظهر من العالم ، « صورة » احد هذه المظاهر . والصورة اللفظية التي يختارها لشبهها بالصفصاف او الدردار ليست هي بالضرورة الكلمة التي نستعملها لنعين هذين الموضوعين . ولما كان في الخارج منذ البداية ، فإنه يعتبر الكلمات فخاً للإيقاع بواقع هارب ، بدل ان تكون الكلمات مرشدة له ، ترمي به خارج ذاته ، وسط الاشياء . وباختصار ، ان اللغة كلها هي ، بالنسبة له ، مرآة العالم . ومن هنا ، تطرأ تبدلات هامة على نظام الكلمة الداخلي . ان صوتيتها ، وطولها ، وأواخرها المذكرة او المؤنثة ، ومظهرها البصري ، تؤلف له وجهاً جسدياً « يمثل » المعنى اكثر مما يعبر عنه . وعلى العكس من ذلك ، لما كان المعنى قد اصبح واقعاً ، فإن مظهر الكلمة الفيزيائي ينعكس عليه ، فيبدأ عمله بدوره كصورة للجسد اللفظي . والشاعر لا يقرر ، ما دام المعنى قد فقد ، مثل اشارته ، تفوقه ، وما دامت الكلمات ، كالاشياء ، غير مخلوقة ، اقول ان الشاعر لا يقرر ما إذا كانت تلك الكلمات موجودة لهذه الاشياء ، ام اذا كانت هذه موجودة لتلك . وهكذا تقوم بين الكلمة والشيء المعنيّ علاقة متبادلة مزدوجة في التشابه السحري والمعنى . ولما كان الشاعر لا « يستخدم » الكلمة ، فإنه لا يختار بين اصطلاحات متنوعة ، وكل اصطلاح منها ، بدلاً من ان يبدو له وظيفة مستقلة ، يمنح نفسه له ككيفية مادية تذوب تحت نظره في الاصطلاحات الاخرى .

وهكذا يحقق في كل كلمة ، كنتيجة لموقفه الشعري فحسب ، المجازات التي كان بيكاسو يحلم بها عندما كان يتمنى ان يصنع علبة ثقاب تكون كلها خفاشاً دون ان تكف عن ان تكون علبة ثقاب . ان « فلورنسا » هي مدينة وزهرة وامرأة ، انها مدينة – زهرة ومدينة – امرأة ، وامرأة – زهرة في آن واحد معاً . والموضوع الغريب الذي يبدو هكذا ، يملك سيولة « النهر » ، ووهج « الذهب » الاشقر الهادىء ، وفي النهاية يستسلم في « حياء » ويطيل الى ما لا نهاية . عن طريق الإضعاف المستمر للألف الساكنة ، تفتحه المليء بالتحفظ . ان فلورنسا ، بالنسبة لي ، هي ايضاً امرأة معينة ، ممثلة اميركية ، كانت تلعب في افلام صامتة في عهد طفولتي . وقد نسيت عنها كل شيء ، سوى أنها كانت طويلة كقفاز حفلة راقصة طويل ، وتعبة قليلاً دوماً ، وطاهرة دوماً ، ومتزوجة وغير مفهومة دوماً ، وانني كنت أحبها ، وانها كانت تدعى فلورنسا . ذلك ان الكلمة التي تنزع الناثر من ذاته وترميه وسط العالم ، تُرجع للشاعر ، كمرآة ، صورته الخاصة . وهذا ما يبرر مشروع « ليريس[1] » المزدوج ، الذي سعى في « قاموسه » الى ان يعطي عن بعض الكلمات « تحديداً شعرياً » ، اي ان يكون هذا التحديد بذاته تركيباً للتشابكات المتبادلة بين الجسد الصوتي والروح اللفظية ، هذا من جهة ، اما من الجهة الاخرى

(١) ميشيل ليريس : كاتب وشاعر فرنسي معاصر .

فهو ينطلق ، في مؤلف لم يطبع بعد ، بحثاً عن الزمن الضائع مسترشداً ببعض كلمات محملة بشكل خاص ، بالنسبة له ، بالانفعالية . وهكذا فإن الكلمة الشعرية هي عالم صغير . وازمة اللغة التي اندلعت في مطلع هذا القرن هي ازمة شعرية . وقد عبرت عن نفسها ، مهما كانت العوامل الاجتماعية والتاريخية ، بعوارض فقدان الكاتب شخصيته تجاه الكلمات . فهو لم يعد يعرف كيف يستخدمها ، وحسب تعبير برغسون الشهير ، انه لم يعد يتعرفها إلا نصف تعرف ، وصار يتصدى لها بشعور بالغربة مثمر للغاية . انها لم تعد له ، انها لم تعد إياه ، ولكن في تلك المرائي الغريبة كانت تنعكس السماء والارض وحياته الخاصة. وباختصار، اصبحت هي الاشياء نفسها او بالاحرى قلبَ الاشياء الاسود . وعندما يجمع الشاعر عدداً من هذه العوالم الصغيرة معاً ، فإنها تكون نابعة منه كالرسامين عندما يجمعون الوانهم على القماش . وقد يُظن انه يركب جملة ، ولكن هذا العمل ليس الا ظاهرياً ، لأنه انما يخلق موضوعاً . ان الكلمات — الاشياء تتجمع عن طريق تداعيات سحرية للتطابقات والنشازات ، وهي ، كالألوان والاصوات ، تتجاذب ، وتتدافع ، و « تحترق » ، ويؤلف تداعيها الوحدة الشعرية الحقيقية التي هي الجملة — الموضوع . وفي اغلب الاحيان ايضاً ، يكون في ذهن الشاعر اولاً هيكل الجملة ، ثم تتبع الكلمات . ولكن ليس بين هذا الهيكل وبين ما يدعى عادة بالهيكل اللفظي اية صلة مشتركة . انه لا يتصدر بناء

معنى ما ، بل هو بالاحرى يقترب من المشروع الخلاق ، وهذا ما يجعل بيكاسو يرسم في الفراغ مسبقاً ، حتى قبل ان يلمس فرشاته ، ذلك الشيء الذي سيصبح مشعوذاً او مهرجاً .

الهرب ، الهرب الى هناك ، اني اشعر ان ثمة عصافير سكرى لكن ، ايْ قلبي ، اسمع نشيد البحارة .

ان « لكن » هذه ، التي تنتصب كعمود من حجر في بداية الجملة ، لا تربط البيت الاخير بالسابق . انها تلونه بظل فارق متحفظ ، بتشامخ يتغلغل فيه بأجمعه . وبالطريقة نفسها ، يبدأ بعض الشعراء بـ « و » . ان حرف العطف هذا ليس بالنسبة للفكر اشارة الى عملية يجب ان تنجز ، بل هو يمتد عبر المقطع كله ليعطيه صفة « تتمة » مطلقة . ان للجملة ، بالنسبة للشاعر ، وتيرة ، مذاقاً . انه يتذوق من خلالها طعوم الممانعة ، والتحفظ ، والانفصام ، المسخطة . يتذوقها من أجلها هي ، وينتقل بها الى المطلق ، ويجعل منها خاصيات واقعية للجملة ، فتصبح هذه الاخيرة بأجمعها ممانعة ، دون ان تكون ممانعة لأي شيء محدد . وإننا لنجد هنا ثانية تلك العلاقات ، التي اشرنا اليها منذ قليل ، علاقات التشابك المتبادل بين الكلمة الشعرية ومعناها ، فمجموع الكلمات المختارة يعمل كصورة للظل الفارق الاستفهامي او الاستدراكي ، وبالعكس ، فإن الاستفهام هو صورة المجموع اللفظي الذي يحده .

كما في هذين البيتين الرائعين :

أيا فصول ! أيا قصور !

اية روح بلا نقيصة ؟

ما من احد مسؤول ، ولا احد سائل ، فالشاعر غائب . والاستفهام لا يتطلب جواباً ، او بالاحرى انه جواب ذاته . هو اذن استفهام زائف ؟ ولكن من السخف ان نعتقد ان رامبو « أراد ان يقول » إن لكل الناس نقائصهم . وكما يقول بريتون[1] عن « سان بول رو[2] » : « لو أراد ان يقوله ، لقاله » . كذلك رامبو لم « يرد ان يقول » شيئاً آخر . لقد صنع استفهاماً مطلقاً ، لقد منح للكلمة الروحية الجميلة وجوداً استفهامياً . ها هو الاستفهام قد صار شيئاً . كما صار قلق تانتوريه سماء صفراء . انه لم يعد معنى ، بل هو جوهر ، انه مرئي من الخارج ، ورامبو يدعونا الى رؤيته معه من الخارج ، وغرابته نابعة من اننا نتموضع ، للنظر اليه ، من الجانب الآخر للشرط الانساني ، من جانب الله .

إذا كان الأمر هكذا ، فسنفهم بسهولة اي سخف في ان نطالب بالتزام شعري . ولا شك في ان الانفعال ، والعاطفة العنيفة — وكذلك الغضب والسخط الاجتماعي والكراهية السياسية — هي مصدر كل قصيدة . ولكنها لا « تعبر » عن

---

(١) اندريه بروتون : كاتب وشاعر فرنسي ولد عام ١٨٩٦ ، وهو احد مؤسسي المدرسة السريالية .

٢) كاتب فرنسي .

نفسها ، كما في المقالة الهجائية او في الاعتراف . ان الناثر ، كلما عرض عواطف ما ، يوضحها . اما الشاعر ، فهو على النقيض من ذلك . إنه ، إن صب اهواءه في قصيدته ، كف عن تعرفها ، فتأخذها الكلمات ، وتتغلغل فيها ، وتمسخها ، ولا يعود لها معنى الاهواء ، حتى في نظره . ان الانفعال قد تشيأ ، وصارت له الآن لاشفافية الاشياء . انه قد اختلط بالخاصيات الملتبسة للألفاظ التي حبس فيها . وعلى الاخص ، ان في كل جملة ، في كل بيت ، كما في تلك السماء الصفراء فوق الجلجلة ، شيئاً اكثر بكثير من مجرد قلق بسيط . ان الكلمة ، والجملة – الشيء ، اللتين لا ينضب معينهما كالاشياء ، تطفحان من كل جانب بالعاطفة التي اوجدتهما . فكيف نأمل بإثارة السخط او الحماس السياسي للقارىء ، في الوقت الذي نسحبه من الشرط الانساني وندعوه الى النظر ، بعيني الله ، الى اللغة بالمعكوس ؟ قد تقولون لي : « أنت تنسى شعراء المقاومة . أنت تنسى بيير ايمانوئيل » . حذار ! كلا ، فقد كنت سأذكرهم فوراً تأييداً لكلامي «٤» .

ولكن إذا كان محرماً على الشاعر الالتزام ، فهل هذا سبب لنعفي الناثر ؟ اي شيء مشترك بينهما ؟ ان الناثر يكتب ، هذا صحيح ، والشاعر يكتب ايضاً . ولكن ليس بين هذين العملين في الكتابة شيء مشترك سوى حركة اليد التي تخط الحروف . اما عالماهما ، بالنسبة لما تبقى ، فيبقيان بمعزل عن بعضهما ، وما يصلح للاول لا يصلح للآخر . ان النثر نفعي

بماهيته ، وأنا استطيع بسهولة ان اعرف الناثر بأنه انسان يستخدم الكلمات . كان السيد جوردان[1] يقول النثر ليطلب خفيه ، ويقوله هتلر ليعلن الحرب على بولونيا : ان الكاتب « متكلم » : فهو يعين ، ويشير ، ويأمر ، ويرفض ، ويستفهم ، ويتضرع ، ويهين ، ويقنع ، ويلمح . وإذا ما فعل ذلك في الفراغ ، فإنه لا يصبح لهذا السبب شاعراً . بل مجرد ناثر يتكلم كي لا يقول شيئاً . لقد اطلنا في رؤية اللغة من القفا ، وقد آن ان ننظر اليها من وجهها «٥» .

إن فن النثر يُمارَس في الكلام ، ومادته لها معنى بشكل طبيعي ، اي ان الكلمات ليست اولاً مواضيع ، بل تسميات لمواضيع . وليس المهم اولاً هو ما اذا كانت ترضي او لا ترضي في ذاتها ، بل ما إذا كانت تدل على شيء معين من العالم او من الفكر . وغالباً ما نجد انفسنا مالكين لفكرة معينة أُعلمنا بها بالكلمات ، دون ان نستطيع تذكر كلمة واحدة من الكلمات التي نقلتها لنا . ان النثر اولاً هو موقف فكري ، والنثر يكون ، كما يقول فاليري ، عندما تمر الكلمة عبر نظرنا ، كما يمر الزجاج عبر الشمس . عندما يكون المرء في خطر او في ازمة ، يمسك بأية اداة مهما كانت . وما إن يزول هذا الخطر حتى لا يعود المرء يذكر أكانت مطرقة ام عصا

---

(١) بطل مسرحية موليير « البورجوازي النبيل » الذي لم يكن يعرف انه يقول النثر عندما يتكلم .

غليظة . وبالاصل ، انه لم يعرف ذلك ابداً ، اذ كان كل ما يلزمه هو استطالة لجسده ، وسيلة ليمد يده حتى اعلى غصن . لقد كانت إصبعاً سادساً ، ساقاً ثالثة ، وباختصار كانت مجرد وظيفة محضة تمثلناها . وكذلك اللغة . انها درعنا الواقية وهوائياتنا اللاقطة ، انها تحمينا من الآخرين وتطلعنا عليهم ، انها استطالة لحواسنا . اننا في اللغة كما نحن في جسدنا . اننا « نحس » بها تلقائياً ونحن نتجاوزها الى غايات اخرى ، كما نحس بأيدينا وارجلنا ، اننا ندركها عندما يستعملها الآخرون . كما ندرك أطرافهم . وهناك الكلمة المعاشة ، والكلمة الملتقطة . ولكن ، في كلتا الحالتين . تكون موجودة اثناء مباشرة مشروع ما . سواء مني على الآخرين . او من الآخر عليّ . ان الكلمة هي لحظة معينة خاصة من العمل ، ولا تفهم خارجاً عنه . ان بعض الفاقدين للنطق قد اضاعوا القدرة على التصرف ، على فهم المواقف ، على ان تكون لهم علاقات طبيعية مع الجنس الآخر . وفي قلب هذا الاختلال النطقي يبدو تدمير اللغة وكأنه انهيار فقط لبنية من البنى . هي ادقها وأظهرها . وإذا لم يكن النثر الا اداة ذات امتياز من مشروع معين . واذا كان تأمل الكلمات بطريقة متجردة هو من مهمة الشاعر فقط ، يحق لنا عندئذ ان نطلب من الناثر اولاً : لأية غاية تكتب ؟ في اي مشروع ، منطلق انت ، ولماذا يقتضي اللجوء الى الكتابة ؟ وهذا المشروع لا يمكن ، في اية حال من الأحوال ، ان تكون غايته التأمل المحض . ذلك ان الحدس صمت ، وغاية

اللغة هي الايصال . ولا شك في ان المؤلف يستطيع ان « يثبت » نتائج الحدس ، ولكن تكفي ، في مثل هذه الحالة ، بعض كلمات ملقية بسرعة على الورق . لأنه يستطيع دوماً ان يتعرف نفسه فيها بشكل كافٍ . واذا كانت الكلمات مجمّعة في جمل . مع العناية بالوضوح ، فلا بد ان يتدخل قرار اجنبي عن الحدس ، عن اللغة بالذات ، قرار تسليم الآخرين النتائج المحصلة . وانما عن سبب هذا القرار ، في كل حالة ، يجب ان نسأل دوماً . والمنطق السليم ، الذي يتناساه جهابذتنا بسهولة كبيرة ، لا يكف عن ترديد ذلك . ألم نتعود ان نطرح على كل الشبان الذين ينوون الكتابة سؤالاً اساسياً : « هل لديكم شيء تقولونه ؟ » . وهذا يعني شيئاً يستحق مشقة ايصاله الى الآخرين . ولكن كيف نفهم ما « يستحق المشقة » اذا لم نلجأ الى نظام للقيم المتعالية ؟

بالاصل ، ان خطأ الاسلوبيين الخُلّص الكبير ، هو اعتقادهم ، عند النظر الى بنية المشروع الثانوية التي هي « اللحظة اللفظية » . ان الكلمة هي نسيم يجري بخفة على سطح الاشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون ان يحرفها ، وان المتكلم هو « شاهد محض » يلخص في كلمة تأمله غير المؤذي . ان الكلام عمل . ان كل شيء نسميه لا يعود هو ذاته تماماً ، إذ قد فقد براءته . إذا ما سميتم سلوك فرد ، فأنتم تكشفونه له ، فيرى نفسه. ولما كنتم تسمونه في الوقت ذاته ، لجميع الآخرين ، فهو يعلم انه « مرئي » في ذات اللحظة التي « يرى » فيها نفسه ،

ان بادرته الخفية ، التي ينساها وهو يقوم بها ، تأخذ بالوجود بشكل مفرط ، تأخذ بالوجود للجميع ، وتندمج في الروح الموضوعية ، وتأخذ ابعاداً جديدة ، وتستعاد ملكيتها . فكيف تريدون بعد هذا ان يتصرف بالطريقة ذاتها ؟ فهو اما ان يثابر على سلوكه عناداً وعن دراية ، وأما ان يتخلى عنه . وهكذا ، انني اكشف الموقف ، وأنا اتكلم، بمجرد تطلعي الى تغييره : انني اكشفه لنفسي وللآخرين لتغييره ، انني أصيبه في الصميم ، وأخترقه ، وأثبته تحت الانظار . والآن ، انني أتحكم به ، وكلما قلت كلمة ، خضت في العالم اكثر قليلاً : وفي الوقت نفسه اخرج منه اكثر قليلاً ما دمت اتجاوزه نحو المستقبل. اذن فالناثر هو انسان اختار طريقة معينة في العمل الثانوي يمكننا ان نسميه العمل بالكشف . إذن من الصواب ان نطرح عليه هذا السؤال الثاني : اي مظهر من العالم تريد ان تكشفه ، واي تغيير تريد ان تحدثه في العالم بهذا الكشف ؟ ان الكاتب « الملتزم » يعرف ان الكلمة فعل . انه يعلم ان الكشف هو التغيير ، واننا لا نستطيع ان نكشف الا إذا قصدنا التغيير . لقد تخلى عن الحلم المستحيل بأن يقدم تصويراً متجرداً للمجتمع والشرط الانساني . ان الانسان هو الكائن الذي لا يستطيع اي كائن تجاهه ان يحتفظ بالتجرد ، حتى الله . لأن الله ، لو وجد ، لكان . كما تبين ذلك بعض المتصوفة ، في « موقف » بالنسبة للانسان . وهو يضاً الكائن الذي لا يستطيع ان يرى موقفاً دون ان يغيره لأن نظرته تجمد ، تهدم ، او تنحت ، او تغير الموضوع

في ذاته كما تفعل الابدية . ان الانسان والعالم انما يتكشفان « على حقيقتهما » بالحب . والحقد . والغضب. والخوف . والفرح ، والسخط ، والاعجاب ، والامل ، واليأس . وقد يكون الكاتب الملتزم ، بلا شك . غير مجيد . وقد يكون على وعي بذلك ، ولكن لما كان المرء لا يستطيع ان يكتب الا بقصد النجاح التام ، فإن التواضع الذي ينظر به الى عمله ، يجب الا يثنيه عن بنائه كما لو سيكون له اعظم الصدى . يجب الا يقول في نفسه ابداً : « ماذا يعنيني . ما دمت لن اكسب ثلاثة آلاف قارىء الا بشق الانفس ؟ » . بل يجب ان يقول : « ماذا يحدث اذا قرأ جميع الناس ما اكتب ؟ » . انه يتذكر كلمة « موسكا » أمام العربة التي تقل « فابريس » و « سانسيفيرينا[1] » : « إذا ما انبجست كلمة الحب بينهما . فإنني هالك » . انه يعلم انه الانسان الذي يسمي ما لم يسمَ حتى الآن او ما لا يجروُ على التفوه باسمه ، انه يعلم انه « يفجر » كلمة الحب وكلمة الحقد ومعهما الحب والحقد بين أناس لم يقرروا بعد حقيقة عواطفهم . انه يعلم ان الكلمات . كما يقول « بريسباران[2] » . هي « غدارات محشوة » . فإذا ما تكلم ، اطلق . انه يستطيع ان يصمت ،

---

(١) موسكا ، وفابريس ، وسانسيفيرينا : الابطال الثلاثة لرواية ستندال « دير بارم » .

(٢) بريس باران : كاتب فرنسي معاصر له عدة دراسات في اللغة باعتبارها اداة تعبير .

ولكنه ما دام قد اختار ان يطلق ، فعليه ان يتصرف كرجل ، مصوباً الى الاهداف ، وليس كطفل ، بلا تبصر ، وهو مغمض عينيه ، لذته الوحيدة هي ان يسمع دوي الطلقات . وسوف نحاول فيما بعد ان نحدد ما يمكن ان يكونه هدف الادب . ولكن منذ الآن . نستطيع ان ننتهي الى القول بأن الكاتب قد اختار ان يكشف العالم وعلى الاخص الانسان . للناس الآخرين حتى يستطيع هؤلاء ان يأخذوا مسؤوليتهم كاملة تجاه الموضوع الذي وضع عارياً هكذا . ما من احد يفرض جهله بالشريعة لأن هناك قانوناً ولأن الشريعة شيء مكتوب ، وبعد ذلك انتم أحرار في ان تنكثوا بها . لكنكم تعرفون الاخطار التي تجازفون بها . وكذلك ، فإن وظيفة الكاتب هي ان يعمل بحيث لا يستطيع احد ان يجهل العالم ، ولا يستطيع احد ان يقول انه بريء منه . ولما كان قد خاض في عالم اللغة ، فإنه لم يعد يستطيع ان يتذرع بأنه لا يعرف كيف يتكلم . فأنتم اذا دخلتم الى عالم المعاني ، لم يعد بإمكانكم ان تفعلوا شيئاً للخروج منه . فاتركوا الكلمات تنتظم في حرية ، فهي ستؤلف جملاً وكل جملة تحتوي على اللغة بأجمعها وترجع الى العالم كله . ان الصمت بالذات يتحدد بالنسبة للكلمات ، تماماً كما ان الوقفة ، في الموسيقى ، تتلقى معناها من مجموعات العلامات الموسيقية التي تحيط بها . ان هذا الصمت هو لحظة من لحظات اللغة . فالسكوت لا يعني ان تكون أخرس ، بل يعني انك ترفض التكلم ، اي انت تتكلم اذن . وعلى هذا ، فإن الكاتب

إذا اختار ان يصمت حول مظهر ما من العالم ، او حسب تعبير يقول جيداً ما يريد ان يقوله : إذا مر به مرور الكرام ، فمن حقنا ان نطرح عليه سؤالاً ثالثاً : لماذا تحدثت عن هذا بدلاً من ذاك ؟ وما دمت تتكلم كي تغير ، فلماذا تريد ان تغير هذا بدلاً من ذاك ؟

هذا كله لا يمنع عدم الاخذ بعين الاعتبار طريقة الكتابة . ان المرء لا يصبح كاتباً لاختياره ان يقول اشياء معينة ، بل لأنه اختار ان يقولها بأسلوب معين . والاسلوب ، بلا شك ، يعطي النثر قيمته . لكن يجب ان يمر غير مرئي . وما دامت الكلمات شفافة ، والعين تخترقها ، فمن السخف ان نضع بينها الواح زجاج غير مصقول . ان الجمال هنا ليس الا قوة هادئة لا يُحَس بها . انه ، في اللوحة ، اول ما يبرز ، لكنه في الكتاب خفي ، يؤثر عن طريق الإقناع كما يؤثر سحر صوت او سحر وجه ما ، انه لا يقسر قسراً ، بل يخني حنياً دون ان نشعر به ، فنعتقد اننا نخضع للحجج في حين أننا نغرى بسحر لا نلمحه . ان طقوس القداس ليست هي الايمان ، لكنها تهيىء له ، كذلك ان انسجام الكلمات ، وجمالها ، وتوازن الجمل « تهيىء » عواطف القارىء دون ان ينتبه لها ، وتنظمها مثل القداس ، مثل الموسيقى ، مثل رقصة ما . فإذا اعتبرها هي فقط ، بذاتها ، اضاع المعنى ، ولم يبقَ منها الا تأرجحات مملة . ان اللذة الجمالية في النثر ، لا تكون محضة إلا إذا جاءت اضافية . اننا لنحمرّ إذ نذكر بهذه الافكار

البسيطة للغاية ، لكن يبدو اليوم أننا نسيناها . ولولا ذلك ، هل كان ثمة من يأتي ليقول لنا إننا نهدف الى اغتيال الادب ، او . بشكل ابسط ، ان الالتزام يضر بفن الكتابة ؟ وهل كان نقادنا يفكرون ، لو لم تكن العدوى التي تسربت الى بعض النثر من الشعر قد شوشت افكارهم ، بالتهجم علينا بخصوص الشكل في حين أننا لم نتكلم ابداً الا عن المضمون ؟ ليس ثمة شيء يقال مسبقاً بخصوص الشكل ونحن لم نقل شيئاً ابداً ، فكلّ يخترع شكله الخاص ، ومن ثمّ نحكم عليه . صحيح ان المواضيع تقترح الأسلوب ، لكنها لا تأمر به . ان الأسلوب لا وجود له « قبلياً » خارج الفن الادبي . واي شيء اشد التزاماً ، واكثر مللاً من التفكير بمهاجمة « مجتمع يسوع » ؟ هذا ما فعله باسكال في « الريفيات[1] » . وبكلمة واحدة ، انما التقنية هي معرفة عما نريد الكتابة عنه : عن الفراشات او عن وضع اليهود . وعندما نعرف ذلك ، يبقى علينا ان نقرر كيف سنكتبه. وغالباً ما يكون الاختياران اختياراً واحداً، ولكن الثاني ، عند الكتاب المجيدين ، لا يسبق الاول مطلقاً . أنا أعلم ان جيرودو[2] كان يقول : « القضية الوحيدة هي ان يجد الكاتب اسلوبه ، ثم تأتي الفكرة » . لكنه كان على

---

(١) الريفيات : ١٨ رسالة كتبها باسكال بين ١٦٥٦ – ١٦٥٧ ، دافع فيها عن دير « بور رويال » وعن الجانسنيين ضد اليسوعيين .

(٢) جان جيرودو : كاتب فرنسي (١٨٨٢ – ١٩٤٤)، مشهور بمسرحياته الدراماتيكية وقد كتب ايضاً عدداً من الروايات .

خطأ ، فالفكرة لم تأتِ . اننا إذا ما اعتبرنا المواضيع مشاكل مفتوحة دوماً ، نداءات ، انتظارات ، فهمنا ان الفن لا يخسر شيئاً بالالتزام ، بل على العكس ، فكما ان الفيزياء تطرح على الرياضيين مشاكل جديدة تجبرهم على ايجاد رمز جديد : كذلك فإن المقتضيات المتجددة دوماً لما هو اجتماعي او للميتافيزيقا ، تلزم الفنان بأن يجد لغة جديدة وتكنيكاً جديداً . واذا كنا قد كففنا عن الكتابة كما كانوا يكتبون في القرن السابع عشر ، فهذا لأن لغة راسين[1] وسانت — ايفروموند[2] غير مؤهلة للحديث عن القاطرات او البروليتاريا . ولعل الاسلوبيين سيمنعوننا بعد هذا من الكتابة عن القاطرات . ولكن الفن لم يكن ابداً الى جانب الاسلوبيين .

إذا كان هذا هو مبدأ الالتزام ، فبماذا تمكن معارضته ؟ وعلى الاخص ، بماذا عارضوه ؟ لقد بدا لي ان خصومي ليسوا شديدي الحماسة للعمل وان مقالاتهم لا تحتوي على شيء سوى تنهدة استنكار طويلة تجر نفسها على عمودين او ثلاثة . كنت اود لو اعرف «باسم ماذا» ، باسم اي مفهوم للأدب يدينونني ، لكنهم لم يقولوا ذلك ، بل انهم ، انفسهم ، لا يعرفونه . لقد كان اكثر شيء منطقي فعلوه هو دعم دعواهم بنظرية الفن

---

(١) جان راسين : شاعر تراجيدي فرنسي (١٦٣٩ – ١٦٩٩) ، كتب عدداً من المسرحيات الشعرية المشهورة .

(٢) شارل دي سانت ايفروموند : كاتب فرنسي (١٦١٥ – ١٧٠٣) ، مؤلف كوميديا « الاكاديميين » ، ومقالات عن الادب والتاريخ .

للفن القديمة . لكن ما من احد منهم يستطيع ان يقبل بها . فهي تحرج ايضاً . انهم يعلمون ان الفن المحض والفن الفارغ شيء واحد وان المحضية الجمالية لم تكن الا مناورة دفاعية ذكية لبورجوازيي القرن الماضي ، الذين كانوا يفضلون ان يُفضحوا كعاميين لا يفقهون في الادب شيئاً ، لا كمستغلين . اذن لابد للكاتب . باعترافهم هم ، ان يتكلم عن شيء ما . لكن عن ماذا ؟ اظن ان حرجهم كان سيكون كبيراً للغاية لو لم يجد « فرنانديز[1] » لهم . بعد الحرب الاولى ؛ فكرة « الرسالة » . انهم يقولون ان على كاتب اليوم الا يهتم . بأية حالة من الأحوال ، بالقضايا الزمنية ، كما عليه الا يصف الكلمات دون معنى والا يسعى فقط الى جمال الجمل والصور ، بل وظيفته ان يسلم رسالات الى قرائه . فما الرسالة اذن ؟

يجب ان نتذكر ان معظم النقاد أناس لم يتح لهم حظ كبير ، وانهم ، في اللحظة التي كادوا ييأسون فيها ، وجدوا مكاناً صغيراً هادئاً كحراس مقبرة . والله أعلم إذا كانت المقابر هادئة ، ولكن ليس من شيء يثير الضحك كالمكتبات . ان الأموات هنا ، انهم لم يفعلوا شيئاً سوى الكتابة ، لقد اغتسلوا منذ زمن بعيد من خطيئة العيش ، وبالاصل اننا لا نعرف حياتهم

---

(١) رامون فرنانديز : كاتب وناقد فرنسي معاصر . يتهمه سارتر في مقاله عن « تأميم الادب » بالتعاون مع النازيين في الحرب العالمية الثانية .

إلا عن طريق الكتب التي كتبها عنهم أموات آخرون . لقد مات رامبو . مات باترن بريشون[١] وايزابيل رامبو[٢] . واختفى المزعجون . ولم يبقَ الا توابيت صغيرة تصف على رفوف . على طول الجدران . مثل آنية رماد الموتى في المقابر الرومانية . ان الناقد يعيش حياة سيئة . فزوجته لا تقدره كما كان ينبغي . وابناؤه جاحدون . ونهايات الشهور صعبة . ولكنه يستطيع دوماً ان يدخل الى مكتبته ، ويتناول كتاباً من على رف . ويفتحه . وتنبعث منه رائحة قبو خفيفة ، وتبدأ عملية غريبة . قرر ان يسميها القراءة . انها . من جهة ما . تملك . فهو يعير جسده للأموات كي يستطيعوا الحياة ثانية . وهي . من جهة اخرى ، احتكاك مع ما وراء العالم . ان الكتاب . بالفعل . ليس موضوعاً ابداً . وهو ليس فعلاً ايضاً ، بل انه ليس فكرة . فهو ، وقد كتبه ميت عن اشياء ميتة ، لم يعد له اي مكان على هذه الارض ، ولا يحدثنا عن شيء يمكن ان يثير انتباهنا مباشرة . انه . إذا ما ترك لنفسه ، تجمع على ذاته وانهار . ولا يبقى منه إلا بقع حبر على ورق تعفن . وعندما يعيد الناقد إنعاش هذه البقع ، عندما يجعل منها حروفاً وكلمات . فإنها تحدثه عن عواطف لا يشعر بها ، وعن غضب لا موضوع له ، وعن مخاوف وآمال متوفاة .

---

(١) باترن بريشون : ناشر ديوان آرثر رامبو .

(٢) ايزابيل رامبو : اخت آرثر رامبو .

عالم متفسخ بكامله يحيط به . انتقلت فيه العواطف الانسانية ، وقد اصبحت عاجزة عن ان تلمس اي قلب ، الى مرتبة العواطف النموذجية ، وباختصار تحولت الى « قيم » . وهكذا يقنع نفسه بأنه تآلف مع عالم تصوري يماثل حقيقة آلامه اليومية واسباب كينونتها . فهو يظن ان الطبيعة تقلد الفن ، كما ان العالم الحسي . عند افلاطون . يقلد عالم المُثُل . وتصبح حياته ، طيلة الوقت الذي يقرأ فيه ، مجرد صورة ظاهرية . انها لصورة ظاهرية زوجته الشكسة ، انها لصورة ظاهرية ابنه الاحدب . وسوف يفوزان بالخلاص الابدي لأن كسينوفون [1] قد رسم صورة كسانثيب [2] ، وشكسبير قد رسم صورة ريشارد الثالث . والعيد عنده . حين يمنحه الكتاب المعاصرون نعمة موتهم . فكتبهم الموغلة في الذاتية . والحيوية ، واللجاجة ، تنتقل آنذاك الى الشاطيء الآخر . ويتضاءل تأثيرها شيئاً فشيئاً ، وتزداد جمالاً اكثر فأكثر . وبعد اقامة قصيرة في المطهر ، تذهب لتعمر السماء التصورية بقيم جديدة . وما « برجوت [3] » و « سوان [4] » و « سيجفريد [5] » و « بيللا [6] »

---

(١) كسينوفون : مؤرخ وفيلسوف يوناني اثيني (٤٣٧ – ٣٥٥ ق.م) . من تلاميذ سقراط .

(٢) كسانثيب : زوجة سقراط . كانت مشهورة بشكاستها ، لكنها بكت موته .

(٣) و (٤) من ابطال رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » .

(٥) سيجفريد فون كلايست. بطل رواية جان جيرودو «سيجفريد والليموزان».

(٦) اسم رواية لجان جيرودو واسم بطلتها .

و « السيد تيست[1] » إلا مكتسبات قريبة العهد . وهم الآن بانتظار ناثانائيل[2] و « مينالك[3] » . اما الكتاب الذين يتشبثون بالحياة ، فإن الشيء الوحيد الذي يطلب منهم هو ألا يثيروا قلقلة كثيرة ، وان يبذلوا جهودهم ليشبهوا منذ الآن الأموات . كما سيكون مصيرهم . وقد عرف فاليري كيف ينجو بنفسه ، وهو الذي ينشر . منذ خمسة وعشرين عاماً ، كتباً تظهر بعد وفاته[4] . ولهذا السبب أعلن قديساً اثناء حياته . مثل بعض القديسين الاستثنائيين تماماً . لكن مالرو[5] يصدم . ان نقادنا تطهريون ، فهم لا يريدون ان تكون لهم اية علاقة بالعالم الواقعي سوى ان يأكلوا ويشربوا فيه . ولما كان لا مفر من العيش في صحبة امثالنا ، فقد اختاروا صحبة الموتى . انهم لا يتحمسون الا للقضايا المرفوعة على الرف ، للخصومات المنتهية . للقصص المعروفة خاتمتها . انهم لا يراهنون مطلقاً على نتيجة غير مؤكدة ، ولما كان التاريخ قد

---

(١) بطل كتاب لبول فاليري معروف بهذا الاسم .

(٢) ناثانائيل : بطل « الاغذية الارضية » لاندريه جيد .

(٣) مينالك : الشخصية الرئيسية الثانية في « الاغذية الارضية » واحد شخصيات رواية « اللااخلاقي » لاندريه جيد ايضاً .

(٤) الموت الذي يتحدث عنه سارتر هنا مجازي ، لأن فاليري توفي عام ١٩٤٥ ، وسارتر كتب هذه الدراسة عام ١٩٤٦ .

(٥) اندريه مالرو : روائي فرنسي ولد في باريس عام ١٩٠١ ، اشهر رواياته «الطريق الملكي» و «الغزاة» و «الشرط الانساني» و «الأمل» و « اشجار جوز اتلانبورغ » .

قرر بدلاً منهم ، ولما كانت المواضيع التي ارهبت او اسخطت الكتاب الذين يقرؤونهم قد اختفت ، ولما كان بطلان المنازعات الدامية يبدو جلياً بعد قرنين من الزمن . فإنهم يستطيعون ان يرتضوا بذبذبة المراحل . ويجري كل شيء بالنسبة لهم وكأن الادب بأجمعه ليس إلا تكراراً واسعاً ، وكأن كل ناثر جديد قد اخترع طريقة جديدة ليتكلم كي لا يقول شيئاً . أن يتكلم عن المُثُل وعن « الطبيعة الانسانية » ، وان يتكلم كي لا يقول شيئاً ؟ ان كل مفاهيم نقادنا تتأرجح بين هاتين الفكرتين . وبالطبع . كلاهما خاطئتان . فالكتاب الكبار انما كانوا يريدون ان يهدموا ، ويبنوا ، ويبرهنوا . لكننا لم نعد نذكر الادلة التي قدموها لأننا لم نعد نهتم مطلقاً بما أرادوا اثباته . ان المظالم التي فضحوها لم تعد من عصرنا ، وثمة مظالم اخرى تثير سخطنا ، ما كانوا ليشكوا بها مطلقاً . ولقد كذب التاريخ بعض تنبوءاتهم ، والتنبوءات التي تحققت اصبحت حقيقية منذ زمن بعيد جداً بحيث نسينا انها كانت في البدء نتاج عبقريتهم . كما ان بعض افكارهم قد ماتت تماماً ، في حين ان بعضها الآخر قد اخذه الجنس البشري على عاتقه ثانية ، ونحن نعتبره اليوم افكاراً مبتذلة . وهذا يعني بالتالي ان افضل حجج اولئك المؤلفين قد فقدت فاعليتها ، ولم نعد نعجب الا بنظامها وقوتها ، كما ان إحكامها الوثيق لم يعد في نظرنا الا زينة وهندسة في العرض انيقة ، ولم يعد هناك اي مجال لتطبيقها العملي ، شأنها في ذلك شأن تلك الهندسات الاخرى . مثل تسلسلات

باخ[1] وزخارف قصر الحمراء .

وإذا كانت الهندسة ، في هذه الهندسات المنفعلة ، لم تعد تقنع . فإن الانفعال فيها ما يزال يقنع ، او بالاحرى تصوير الانفعال . ان الافكار قد انكشفت عبر القرون ، لكنها ظلت معاندات شخصية صغيرة لإنسان كان من لحم ودم ، فنحن نلمح ، وراء اسباب العقل التي تذبل ، اسباب القلب ، والفضائل ، والرذائل . وتلك المشقة الكبيرة التي هي حياة البشر . ان ساد[2] يجهد نفسه لكسبنا الى جانبه ، لذلك لا غرابة في ان يصدمنا ، فهو ليس الا روحاً ينخرها شر جميل ، ليس الا محارة لؤلؤية . ان « الرسالة عن التمثيليات[3] » لم تعد تقنع احداً بعدم الذهاب الى المسرح . لكننا نعجب من كون روسو قد ابغض الفن الدراماتيكي . ولو كنا بارعين في التحليل النفسي لكانت غبطتنا رائعة ، إذ كنا سنفسر « العقد الاجتماعي » بعقدة اوديب ، و « روح القوانين » بعقدة النقص . اي كنا سنتمتع الى اقصى حد بالتفوق المعترف به للكلاب الحية على الاسود الميتة . وهكذا ، فعندما يمثل كتاب ما افكاراً حماسية لا تقدم ظاهر الاسباب الا لتذوب تحت

---

(1) جان سباستيان باخ . موسيقي الماني (١٦٨٥ — ١٧٥٠) .

(2) المركيز دي ساد : كاتب فرنسي (١٧٤٠ — ١٨١٤) . مشهور برواياته الجريئة جداً ، ومن اسمه اشتقت السادية ، لأن ابطاله يجدون دوماً اللذة الجنسية في تعذيب الآخرين .

(3) كتاب الفه روسو ، اراد ان يظهر فيه ان المسرح سيىء لأنه مدرسة للفساد . وقد هاجم فيه بعنف موليير وراسين .

النظر وتتحول الى ضربات قلب ، وعندما يكون التعليم الذي يمكن استخلاصه منه مختلفاً جذرياً عن التعليم الذي أراد مؤلفه ان يعطيه . عندئذ يسمون ذلك الكتاب رسالة . لقد بعث الينا برسالات كل من روسو . ابي الثورة الفرنسية ، وجوبينو[1] ، ابي العرقية . والناقد ينظر اليهما بعاطفة متماثلة . ولو كانا حيين ، لكان عليه ان يختار احدهما ضد الآخر ، فيحب ذاك . ويكره هذا . ولكن ما يقربهما الى بعضهما قبل كل شيء ، هو انهما ارتكبا الخطأ نفسه . خطأ عميقاً ولذيذاً : لقد ماتا .

هكذا يجب ان نوصي الكتاب المعاصرين بتسليم رسالات ، اي ان يقصروا كتاباتهم بإرادتهم على التعبير غير الارادي عن نفوسهم . اقول غير إرادي لأن الأموات ، من مونتينيي[2] الى رامبو . قد صوروا انفسهم بكليتها . لكن دون ان يقصدوا ذلك . وبشكل اضافي . وهذه الزيادة التي قدموها لنا دون ان يفكروا ، يجب ان تكون الهدف الاول المعترف به للكتاب الاحياء . وليس مطلوباً منهم ان يقدموا لنا اعترافات دون

(١) كومت دي غوبينو : كاتب فرنسي (١٨١٦ - ١٨٨٢) . كان من اول دعاة العرقية في كتابه « مقالة في لاتساوي الاجناس البشرية ».

(٢) ميشيل ايكيم دي مونتيني : كاتب فرنسي اخلاقي (١٥٣٣-١٥٩٢). مؤلف كتاب « المقالات » الذي صور فيه نفسه ، وكشف في الوقت نفسه عن عجز الانسان عن ايجاد العدالة والحقيقة ، واكد نسبية الاشياء الانسانية .

تكلف لها ، ولا ان يستسلموا لغنائية الرومانتيكيين العارية جداً ، ولكن ، ما دمنا نجد لذة في إحباط حيل شاتوبريان او روسو ، وفي مفاجأتهم في ما هو خاص في اللحظة التي يلعبون فيها دور الانسان العام ، وفي استقصاء الدوافع الخاصة لإثباتاتهم الاكثر شمولية . ما دمنا نجد لذة في هذا كله ، لذلك يطلب من القادمين الجدد ان يؤمنوا لنا هذه اللذة عن تعمد . انهم يستطيعون اذن ان يقيموا المحاكمات العقلية . وان يؤكدوا ، وان ينفوا . وان ينقضوا . وان يثبتوا ، ولكن القضية التي يدافعون عنها يجب الا تكون الا الهدف الظاهري لكلامهم : اما الهدف العميق فهو ان يسلموا ذواتهم دون ان يبدو عليهم ذلك . وأما استدلالاتهم العقلية ، فعليهم ان يجردوها من سلاحها اولاً ، تماماً كما فعل الزمن بالنسبة لاستدلالات الكلاسيكيين ، وان يوجهوها الى مواضيع لا تهم احداً او الى حقائق عامة جداً بحيث يكون القراء مقتنعين بها مقدماً . وأما افكارهم ، فعليهم ان يغلفوها بظاهر العمق ، ولكن بشرط ان تظل فارغة ، وان يصوغوها بطريقة معينة بحيث تفسر نفسها في وضوح بأسباب ترجع الى طفيلة تعيسة ، او حقد طبقي ، او حب مسافح . عليهم الا يرتؤوا التفكير من اجل قضية جديدة ، لأن الفكر يخفي الانسان في حين ان الانسان وحده هو الذي يهمنا . ان النحيب ، إذا كان عارياً تماماً ، ليس بجميل ، لأنه يجرح . والمحاكمة العقلية الجيدة تجرح ايضاً ، كما تبين ستندال ذلك جيداً . أما المحاكمة العقلية

التي تلبس النحيب وجهاً مستعاراً . فذاك ما نبحث عنه . ان المحاكمة العقلية تجرد الدموع من الفحش الذي فيها ، والدموع بكشفها عن مصدرها الانفعالي ، تجرد المحاكمة العقلية من التهجم الذي فيها ، وعلى هذا فإننا لن نتأثر اكثر مما ينبغي . كما اننا لن نقتنع . فنستطيع ان نستسلم ، في امان ، الى تلك اللذة المعتدلة التي يبعثها تأمل الاعمال الفنية . كما يعرف الجميع . هذا هو اذن الادب « الحقيقي » ، الادب «المحض»: ذاتية تسلم نفسها تحت أعراض ما هو موضوعي . كلام منظم بدقة كبيرة حتى انه ليوازي الصمت، فكر ينقض نفسه بنفسه، عقل ليس هو الا قناع الجنون . كائن ابدي يُلمّح بأنه ليس إلا لحظة من التاريخ ، لحظة تاريخية تُرجع فجأة . عن طريق الخفايا التي تكشفها . الى الانسان الابدي ، تعليم سرمدي . لكنه يتم على الرغم من الارادات الصريحة للذين يعلمون . ومجمل القول ان الرسالة هي نفس تحولت الى موضوع . نفس ! ولكن ماذا نصنع بنفس ؟ اننا نتأملها عن مسافة محترمة . ان الانسان لم يتعود على اظهار نفسه في المجتمع دون دافع آمر . ولكن ، من المسموح لبعض الاشخاص ، بعد الاصطلاح وتحت تحفظات معينة ، ان يضعوا نفوسهم في التجارة ، ويستطيع الراشدون كلهم على هذا النحو ان يحصلوا عليها . وكثير من الاشخاص ، اليوم ، يعتبرون اعمال الفكر نفوساً صغيرة هائمة يمكن الحصول عليها بسعر معتدل ، فهناك نفس الشيخ الطيب مونتيني ونفس العزيز لافونتين . ونفس جان

جاك ، ونفس جان بول ، ونفس اللذيذ جيرار . انهم يسمون فناً ادبياً مجموع المعالجات التي تجعل تلك النفوس غير مؤذية . انها تقدم ، بعد ان دبغت ، وصفيت ، وعولجت كيميائياً ، الفرصة لمقتنيها ليكرسوا بضع لحظات من حياة موجهة بكليتها الى الخارج ، لتثقيف الذاتية . واستعمالها مضمون دون اية مجازفات : فمن سينظر بعين الجد الى تشككية مونتينيي ، ما دام كاتب « المقالات[1] » قد خاف عندما اجتاح الطاعون مدينة بوردو ؟ ومن سينظر بعين الجد الى مذهب روسو الانساني ، ما دام « جان جاك » قد وضع اولاده في الملجأ ؟ والى كشوف « سيلفيا[2] » الغريبة ، ما دام جيرار دي نرفال كان مجنوناً ؟ واكثر من ذلك ، فإن الناقد المحترف سيقيم بينهم محاورات جهنمية ، ويعلمنا ان الفكر الفرنسي هو محادثة سرمدية بين باسكال ومونتينيي . وهو لا يهدف من ذلك الى ان يجعل باسكال ومونتينيي اكثر حياة ، بل مالرو وجيد اكثر موتاً . وفي النهاية ، عندما لا يعود هناك مجال لاستخدام الحياة او الاثر بعد ان حكمت عليهما بذلك تناقضاتهما الداخلية ، وعندما تكون الرسالة ، في عمقها الملغز ، قد علمتنا هذه الحقائق الاساسية : « ان الانسان ليس صالحاً ولا طالحاً » ، و « أن في الحياة البشرية ألماً كثيراً » و « ان العبقرية ليست

(١) « المقالات » : هو الكتاب الذاتي الذي ظل مونتيني يكتبه طيلة حياته .
(٢) اسم قصة مشهورة لجيرار دي نيرفال (١٨٠٨ — ١٨٥٥) . وهو شاعر فرنسي عاش في جو دائم من البوهيمية والهذيان .

الا صبراً طويلاً » . عندئذ فقط نكون قد بلغنا الهدف النهائي لذلك المطبخ الجنائزي . ويستطيع القارىء ان يهتف ، مطمئن النفس ، وهو يريح كتابه : « هذا كله ليس الا ادباً » .

ولكن ما دامت الكتابة ، بالنسبة الينا ، مباشرة مشروع ، وما دام الكتاب احياء قبل ان يكونوا امواتاً . وما دمنا نعتقد ان علينا ان نحاول ان نكون على صواب في كتبنا ؛ وان الأيام اذا خطّأتنا فيما بعد ، فهذا ليس سبباً لأن نخطّىء انفسنا مقدماً ، وما دمنا نرى ان على الكاتب ان يلتزم بكليته في أعماله ، ليس كسلبية دنيئة فيضع في المقدمة رذائله ومصائبه وضعفه ، ولكن كإرادة مصممة وكاختيار ، كتلك المباشرة الكلية لمشروع الحياة التي هي نحن جميعاً . لهذا كله ، من المناسب ان نتناول هذه المشكلة من البداية ، وان نتساءل بدورنا : لماذا نكتب ؟

ملاحظات

١ – على الاقل ، بشكل عام . ان عظمة « كلي[1] » وخطأه يكمنان في محاولته صنع رسم يكون اشارة وموضوعاً في آن واحد .

٢ – اقول « يخلق » وليس « يقلد » . وهذا يكفي لينسف كل كلام السيد شارل اتيين الحماسي الذي يبدو واضحاً انه لم يفهم شيئاً من كلامي ، والذي يكد نفسه في قتال الاشباح .

٣ – هذا هو المثل الذي ضربه « باتاي[2] » في « التجربة الداخلية » .

٤ – إذا اردتم ان تعرفوا منشأ هذا الموقف تجاه اللغة ، فإنني سأقدم هنا بعض البيانات المختصرة .

ان الشعر يخلق ، بالاصل ، « اسطورة » الانسان ، في

---

(١) بول كلي : رسام الماني معاصر . توفي منذ نحو عشرين سنة . من اوائل التجريديين واعظمهم .

(٢) جورج باتاي : فيلسوف وكاتب فرنسي معاصر . تأرجح بين الوجودية والسريالية .

حين ان الناثر يخط « صورته » . والفعل الانساني الذي تقتضيه الحاجات ، وتحث عليه المنفعة ، هو ، في الواقع ، وبمعنى ما ، « وسيلة » . انه يمر غير مرئي ، والنتيجة هي التي تهم : فأنا ، عندما امد يدي « كي » آخذ الريشة ، فإنني لا اعي حركتي إلا وعياً منساباً وغامضاً ، وإنما هي الريشة التي أرى ، وهكذا فإن الانسان مجذوب بغاياته . اما الشعر فيعكس العلاقة : فالعالم والاشياء تنتقل الى اللااساسي ، وتصبح ذريعة للفعل الذي يصبح غاية ذاته . فالإناء موجود هنا كي تقوم الفتاة الشابة بحركتها اللطيفة لملئه ، وحرب طروادة كي يخوض هكتور وآشيل تلك المعركة البطولية . ان العمل ، عندما ينفصل عن أهدافه التي تحتجب ، يصبح مأثرة او رقصاً . ولكن الشاعر ، مهما كان غير مبالٍ بنجاح المشروع ، ظل ، قبل القرن التاسع عشر ، على اتفاق مع المجتمع في مجموعه ، وهو لم يستعمل اللغة من أجل الغاية التي يلاحقها النثر ، لكنه كان يثق بها ثقة الناثر بها ذاتها .

وبعد قيام المجتمع البورجوازي ، انضم الشاعر الى الناثر في جبهة مشتركة ليعلن ان هذا المجتمع غير قابل للحياة . ولئن كان هدفه ما يزال خلق اسطورة الانسان ، لكنه انتقل من السحر الابيض الى السحر الاسود . ان الانسان ما يزال يُمثَل دوماً على انه غاية مطلقة ، لكنه يغوص ، لنجاح مشروعه ، في جماعية نفعية . وهكذا لم يعد النجاح هو الهدف الاخير من فعله ، ولم يعد هو الذي سيسمح بالانتقال الى الاسطورة ،

لكن الفشل . ان الفشل وحده ، بإيقافه كحاجز سلسلة مشاريعه اللامتناهية ، هو الذي يعيده الى ذاته ، في نقائه . ان العالم يظل اللااساسي ، لكنه هنا . الآن . كذريعة للهزيمة . ان غائية الشيء هي ان تُرجع الانسان الى ذاته بسد الطريق عليه . وعلى كل ، ليس المقصود ادخال الهزيمة والدمار بتعسف في مجرى العالم ، بل بالاحرى ألا تكون للإنسان عينان إلا لهما . ان للمشروع الانساني وجهين : انه نجاح وفشل في آن واحد . والمخطط الديالكتيكي لا يكفي لتعقله ، اذ لا بد ايضاً من ترويض مفرداتنا واطر عقلنا . وسوف احاول ذات يوم ان اصف ذلك الواقع الغريب . التاريخ ، الذي ليس موضوعياً . ولا ذاتياً تماماً . حيث يناقض فيه الديالكتيك ويتغلغل فيه ويتأكله نوع من نقيض الديالكتيك ، الديالكتيكي ايضاً رغم ذلك . الا ان هذه مهمة الفيلسوف : إن « جانوس[1] » لا يُنظر اليه عادة من كلا وجهيه ؛ ان رجل العمل يرى احدهما . والشاعر يرى الثاني . وعندما تتحطم الادوات ، ويبطل استعمالها ، وتحبط الخطط ، وتصبح الجهود غير مجدية ، يتخلف العالم بنضارة طفولية رهيبة : دون نقاط ارتكاز ، دون دروب . انه يملك اقصى حد من الواقعية لأنه ساحق بالنسبة للانسان ، ولما كان العمل يعمم على كل حال ، فإن الهزيمة تعيد للاشياء

---

(١) « جانوس » : اله روماني ، يصور دوماً بوجهين : وجه يرى به الماضي ، ووجه يرى به المستقبل .

واقعيتها الفردية . ولكن ، بانقلاب متوقع ، يصبح الفشل المنظور اليه كغاية نهائية نقضاً لهذا الكون وتبنياً له في آن واحد . اما النقض ، فلإن قيمة الانسان اكبر من قيمة ما يسحقه ؛ وهو لا ينقض الاشياء في « واقعيتها الضئيلة » كما يفعل المهندس او القائد ، لكن ، على العكس ، في حالة طفحها بالواقعية ، ينقضها بوجوده بالذات كمغلوب ؛ انه تبكيت ضمير العالم . اما التبني فلإن العالم ، بكفه عن ان يكون اداة النجاح ، يصبح ادة الفشل . وها هو قد اجتازته غائية غامضة ، والمفيد هو معامل[1] الخصومة فيه ، الذي يكون اكثر انسانية كلما كان اكثر عداء للانسان . والفشل ذاته يتحول الى سلام . لا لأنه يوصلنا الى ما وراء العالم ، بل لأنه يسقط من نفسه ويتحول جوهره . فاللغة الشعرية مثلاً تنبجس فوق انقاض النثر . واذا كان صحيحاً ان الكلام خيانة وان الايصال مستحيل ، فإن كل كلمة عندئذ ، بذاتها تسترجع فرديتها ، وتصبح اداة لهزيمتنا ومخبأ لما لا يمكن ايصاله . وليس ذلك لأن هناك « شيئاً آخر » يتوجب ايصاله ، ولكن بما ان ايصال النثر قد فشل ، فإن معنى الكلمة بالذات هو الذي يصبح الممتنع المحض على الايصال . وهكذا فإن فشل الايصال يصبح ايحاء بما لا يمكن ايصاله ؛ ويزول مشروع استخدام الكلمات ، بعد ان اصطدم

---

(١) المعامل او المثل في الرياضيات هو الرقم الموضوع امام كمية لمضاعفتها . مثال : ٣ س . فرقم ٣ هو المعامل .

بالعقبة ، ويفسح المجال امام الحدس المحض المتجرد عن الالفاظ. اذن نحن نجد هنا ثانية الوصف الذي حاولناه في صفحة سابقة ، ولكن من خلال زاوية نظر أعم للتقييم المطلق للفشل ، الذي يبدو لي انه موقف الشعر المعاصر الاصلي . ولنلاحظ ايضاً ان هذا الاختيار يقلد الشاعر وظيفة دقيقة جداً في الجماعية: ففي المجتمع الشديد الاندماج او الديني ، تخفي الدولة الفشل ، او يعوضه الدين ، اما في المجتمع الاقل اندماجاً ، والعلماني ، كما هو الحال في ديموقراطياتنا ، فإن مهمة تعويضه تقع على عبء الشعر .

والشعر انما هو : ما يخسر يربح . والشاعر الاصيل يختار الخسارة حتى الموت كي يربح . انني اكرر ان المقصود انما هو الشعر المعاصر . فالتاريخ يقدم اشكالاً اخرى للشعر ، وليس من مهمتي ان ابين روابطها مع شعرنا . اذن ، اذا كان لا مفر من الحديث عن التزام الشاعر ، فلنقل ان الانسان فيه هو الذي يلتزم ان يخسر . وهذا هو المعنى العميق لذلك النحس ، لتلك اللعنة التي يعزوها الى نفسه دوماً ، والتي ينسبها دوماً الى تدخل من الخارج ، في حين انها اعمق اختيار له ، ومنبع شعره لا نتيجته . انه متأكد من الفشل الكلي للعمل الانساني ، ويعد نفسه للفشل في حياته الخاصة ، حتى يكون شاهداً ، بهزيمته الخاصة ، على الهزيمة الانسانية عامة . انه ينقض اذن ، كما سنرى ، ما يفعله الناثر ايضاً . ولكن نقض النثر يتم باسم نجاح اكبر ، في حين ان نقض الشعر يتم باسم الهزيمة المستترة

التي يخفيها كل نصر .

٥ — من البديهي أن ، في كل شعر ، شكلاً ما من النثر ، اي من النجاح ، وبالمقابل فإن النثر الاكثر جفافاً يحتوي دوماً على شيء من الشعر ، اي على شكل ما من الفشل . ان اي ناثر . مهما كان واضحاً ، لا يفهم « تماماً » ما يريد ان يقوله ، فهو يقول اكثر مما ينبغي او اقل ، وكل جملة هي رهان ، مجازفة اخذها على عاتقه . وكلما تلمس طريقه تلمساً ، ازدادت الكلمة تفرداً . وما من احد يستطيع ، كما بين فاليري ، ان يفهم كلمة ما حتى الصميم . وهكذا ، فإن كل كلمة تُستعمل في آن واحد من اجل معناها الواضح الاجتماعي ومن أجل ايقاعات صوتية معينة غامضة ، بل انني أكاد أقول : من أجل شكلها . والقارىء حساس بهذا ، هو ايضاً . وها نحن لم نعد على صعيد الايصال المهيأ ، بل على صعيد النعمة والصدفة ؛ فالصموت في النثر شعرية لأنها تدل على حدوده ، وإنما من أجل المزيد من الوضوح اخترت اقصى حالتين للنثر المحض والشعر المحض . ولكن يجب الا نستنتج من ذلك ان بالإمكان الانتقال من الشعر الى النثر بسلسلة مستمرة من الاشكال الوسيطية. لأن الناثر اذا أراد ان يدلل الكلمات اكثر مما ينبغي تحطم معنى النثر ، وسقطنا في السفسفة . وإذا ما روى الشاعر ، وفسر ، او علّم ، يصبح الشعر « نثرياً مبتذلاً » ، ويخسر الشاعر الشوط . فالقضية اذن هي قضية بنى معقدة ، غير صافية ، لكنها واضحة الحدود .

٢

لماذا نكتب

لكل اسبابه ، فهذا يعتبر الفن هرباً ، وذاك يعتبره وسيلة للغزو . ولكن الانسان يستطيع ان يهرب في صومعة . او في الجنون ، او في الموت . كما يستطيع ان يغزو بالسلاح . فلماذا نكتب بالضبط ، لماذا نصنع بالكتابة ، هروبنا وغزونا ؟ ذلك لأن وراء مختلف مرامي الكتاب ، اختياراً اكثر عمقاً واكثر مباشرة ، مشتركاً بين الجميع . وسوف نحاول ان نوضح هذا الاختيار ، وسنرى إن لم يكن علينا ان نطالب الكتاب بالالتزام باسم اختيارهم الكتابة بالذات .

ان كلاً من ادراكاتنا يترافق مع وعينا بأن الواقع الانساني « كاشف » ، اي ان عن طريقه « توجد » الكينونة ، او ان الانسان هو الوسيلة التي تعلن بها الاشياء عن نفسها . ان حضورنا في العالم هو الذي يعدد العلاقات ، وانتا نحن الذين

نضع في علاقة ، تلك الشجرة مع تلك الزاوية من السماء . وبفضلنا نحن ، تتكشف تلك النجمة الميتة منذ الوف السنين ، وذلك الهلال وذلك النهر القاتم ، في وحدة مشهدية . كما ان سرعة سيارتنا ، او طائرتنا هي التي تنظم الكتل الارضية الكبيرة . وعند كل فعل من افعالنا يكشف لنا العالم عن وجه جديد . ولكن إذا كنا نعرف أننا كاشفو الكون ، فنحن نعرف ايضاً أننا لسنا منتجيه . ان هذا المشهد ، اذا حولنا انظارنا عنه ، انكفأ على نفسه دون شهود في ديمومته المظلمة . انه سينكفىء على نفسه انكفاء على الاقل . اذ ليس ثمة شخص مجنون جداً الى حد يعتقد معه انه سينعدم . اننا نحن الذين سننعدم ، وسوف تبقى الارض في سباتها حتى يأتي وعي آخر ليوقظها . وهكذا ينضاف الى يقيننا الداخلي بأننا « كاشفون » ، يقين آخر بأننا لا أساسيون بالنسبة للشيء المكشوف .

وأحد الدوافع الرئيسية للخلق الفني هو بالتأكيد الحاجة الى ان نحس بأنفسنا اساسيين بالنسبة للعالم . انني ، اذ اثبت على القماش او كتابة ، ذلك المظهر من الحقول او البحر ، وتلك الهيئة من الوجه ، اللذين كشفتهما ، موثقاً الروابط بينهما ، ومدخلاً النظام الى حيث لم يكن له وجود ، وفارضاً وحدة العقل على تنوع الاشياء ، انني إذ افعل ذلك ، أعي انني أنتجهما ، اي احس بنفسي اساسياً تجاه خلقي . ولكن ما يفلت مني هذه المرة هو الموضوع المخلوق : فأنا لا استطيع ان اكشف وأنتج في آن واحد. ان الخلق يصبح لا أساسياً بالنسبة

للنشاط الخلاق . وبالاصل ، حتّى ولو ظهر الموضوع المخلوق للآخرين نهائياً ، فإنه يبدو لنا دوماً في حالة وقف تنفيذ : اذ نستطيع دوماً ان نغير هذا السطر ، او هذا اللون ، او هذه الكلمة ؛ فهو اذن لا يفرض نفسه ابداً . سأل رسام متمرن معلمه : « متى يجب ان اعتبر لوحتي منتهية ؟ » . فأجاب المعلم : « عندما تستطيع ان تنظر اليها بدهشة وأنت تقول : « أنا الذي صنع هذا ! » » .

وقوله هذا يعني : ابداً . لأنه اذا اعتبر لوحته منتهية فهذا يعني انه نظر اليها بعيني انسان آخر وكشف ما هو مخلوق فيها . لكن من البديهي ان وعينا للشيء المُنتَج يتناقص كلما ازداد وعينا لنشاطنا المُنتِج . ونحن عندما نعمل في الخزف او الخشب ، ونصنعهما حسب حجوم تقليدية بأدوات محددة كيفية استعمالها ، فإن الضمير المجهول ، حسب تعبير هيدجر[1] ، هو الذي يعمل بواسطة ايدينا . وفي مثل هذه الحالة ، يمكن ان تبدو لنا النتيجة غريبة الى حد يكفي لتحتفظ بموضوعيتها في نظرنا . ولكن اذا انتجنا بأنفسنا قواعد الانتاج ، والعيارات والمقاييس ، واذا كانت دفعتنا الخلاقة منطلقة من أعماق قلبنا ، فإننا لا نجد ابداً في عملنا سوى ذاتنا : فنحن الذين اخترعنا القوانين التي نحكم عليه بموجبها ؛ وما نتعرفه

---

(١) الضمير المجهول « on » بالنسبة لهيدجر ، هو كل ما لم تتخلله الحرية الانسانية ، اي هو الوجود غير الاصيل الذي تضيع فيه الشخصية الانسانية في غمرة الآخرين .

فيه هو قصتنا ، وحبنا ، وغبطتنا . وحتّى لو نظرنا اليه دون ان نلمسه ، فإننا لن « نتلقى » منه ابداً تلك الغبطة او ذلك الحب : اننا نضعهما فيه ، والنتائج الّتي حصلنا عليها على القماش او الورق لا تبدو لنا مطلقاً « موضوعية » ، لأننا نعرف اكثر مما ينبغي اساليب العمل الّتي هي نتائج لها . وتظل هذه الاساليب اكتشافات ذاتية : انها نحن ، إنها إلهامنا ، انها حيلتنا ، وعندما نحاول ان « ندرك » عملنا ، فإننا نخلقه ايضاً ، ونكرر ذهنياً العمليات الّتي انتجته ، ويبدو كل مظهر من مظاهره نتيجة . وهكذا ، فإن الموضوع يظهر ، عند الادراك ، اساسياً ، والذات المدركة لا أساسية . وقد تسعى هذه الاخيرة الى ان تكون اساسية عن طريق الخلق وتتمكن من ذلك ، لكن الموضوع عند ذاك يصبح لا أساسياً .

ولا يتجلى هذا الديالكتيك في مجال ما كما يتجلى في فن الكتابة . ذلك ان الموضوع الادبي خذروف غريب لا وجود له الا بالحركة . ولابد ، لإبرازه الى الوجود ، من فعل حسي يدعى القراءة ، ووجوده لا يدوم الا بمقدار ما تدوم هذه القراءة . اما خارجاً عن ذلك ، فلا وجود الا لخطوط سوداء على الورق . والمشكلة هي ان الكاتب لا يستطيع ان يقرأ ما يكتبه ، في حين ان الاسكافي يستطيع ان يحتذي الحذاء الذي صنعه إذا كان على قياسه ، والمهندس يستطيع ان يسكن المنزل الذي بناه . اننا ، عند القراءة ، نتوقع ، وننتظر . نتوقع نهاية الجملة ، والجملة التالية ، والصفحة التالية . وننتظر ان تؤكد

او تدحض هذه التوقعات . والقراءة تتكون من مجموعة من الفرضيات ، من احلام تتبعها يقظة ، ومن آمـال وخيبة أمل . والقراء دوماً سابقون للجملة التي يقرؤونها ، سابقوها في مستقبل محتمل الكينونة ، ينهار جزئياً ويتدعم جزئياً بمقدار تقدمهم . ويتراجع من صفحة الى اخرى ويشكل افقاً متحركاً للموضوع الادبي . وبلا انتظار ، ولا مستقبل ، ولا جهل ، لا وجود للموضوعية . في حين ان عملية الكتابة تحتوي ضمنياً على ما يشبه القراءة ، مما يجعل القراءة الحقيقية مستحيلة . ان المؤلف يرى ، بلا شك ، الكلمات . عندما تتشكل تحت ريشته ، لكنه لا يراها كما يراها القارىء لأنه يعرفها قبل ان يكتبها . ان وظيفة نظره ليست ان توقظ كلمات نائمة تنتظر ان تُقرأ، بمجرد ان تمسها عيناه مساً، بل أن تراقب رسم الاشارات . والرؤية هنا لا تعلم شيئاً سوى بعض الخطيئات التي ترتكبها اليد . ان الكاتب لا يتوقع ولا يخمن ، بل يلقي بمشروعه الى الامام . ويحدث غالباً ان ينتظر نفسه ، ان ينتظر الالهام ، كما يقال . ولكنه لا ينتظر نفسه كما ينتظر الآخرون . وهو ، إذا تردد ، يعلم ان المستقبل لم يُصنع ، وانه هو نفسه الذي سيصنعه ، واذا كان يجهل ايضاً ما سيحدث لبطله ، فهذا يعني ببساطة انه لم يفكر بذلك ، وانه لم يقرر شيئاً بعد . وآنذاك يكون المستقبل صفحة بيضاء ، في حين ان مستقبل القارىء هو تلك الصفحات المئتان المحملة بالكلمات ، التي تفصله عن النهاية . وهكذا فإن الكاتب لا يصادف أمامه الا معرفته ،

وارادته ، ومقاصده ، وباختصار لا يصادف إلا ذاته . إنه لا يلمس ابداً الا ذاتيته الخاصة ، والموضوع الذي خلقه قد اصبح في مأمن . انه لم يخلقه لنفسه . واذا ما أعاد قراءة نفسه ، فإن الاوان يكون قد فات . ان جملته لن تكون ابداً في نظره شيئاً تاماً . انه يذهب حتى حدود الذاتي لكن دون ان يجتازه . انه يقدر تأثير حدث ما ، او حكمة ، او نعت أحسن وضعه ، ولكن المهم هو تأثيرها على الآخرين . وهو إذا كان يستطيع ان يخمن هذا التأثير ، لكنه لا يستطيع ان يحس به . ان بروست لم يكتشف ابداً لواطية « شارلوس[1] » ، لأنه قرر ذلك قبل ان يشرع في كتابة كتابه . وإذا ما اتخذ العمل ذات يوم ظاهر الموضوعية بالنسبة لمؤلفه ، فهذا لأن السنين قد مضت . ولأنه نسيه ، ولأنه لم يعد يستطيع الدخول اليه ، ولأنه لم يعد قادراً ، دون شك ، على كتابته . وهذا ما حدث لروسو عندما اعاد قراءة « العقد الاجتماعي » في أواخر حياته .

إذن ليس صحيحاً ان الانسان يكتب لذاته : ولو كان الأمر كذلك حقاً لكان اسوأ فشل . فهو لا يتمكن ، إلا بشق النفس ، من اعطاء انفعالاته استطالة شاحبة بعرضها على الورق . ان الفعل الخلاق ليس الا لحظة ناقصة ومجردة من انتاج عمل ما . ولو كان المؤلف موجوداً بمفرده ، لاستطاع ان يكتب ما يشاء ، ولكن العمل آنذاك لن يظهر ابداً الى النور كموضوع ، وسوف يضطر المؤلف الى رمي الريشة

(١) من ابطال « البحث عن الزمن الضائع » .

او الى اليأس . ولكن عملية الكتابة تتطلب عملية قراءة كمبادل ديالكتيكي لها ، وهذين الفعلين المترابطين يقتضيان عاملين متميزين . ذلك ان جهد المؤلف وجهد القارىء المرافق له هما اللذان يبرزان للوجود ذلك الموضوع الحسي والتخيلي الذي هو عمل الفكر . اذن لا وجود للفن الا من اجل الغير وعن طريقه .

وبالفعل ، تبدو القراءة وكأنها تركيب للادراك والخلق «١» ؛ فهي تطرح في آن واحد اساسية الذات واساسية الموضوع . ان الموضوع اساسي لأنه متعالٍ بقوة ، لأنه يفرض بُناه الخاصة ولأن على الآخرين ان ينتظروه ويلاحظوه ، لكن الذات اساسية ايضاً لا لأنها لازمة فقط لكشف الموضوع (اي لتظهر ان هناك موضوعاً) . بل ايضاً لكي « يكون » هذا الموضوع بشكل مطلق (اي لإنتاجه) . وبكلمة واحدة ، ان القارىء يعي انه يكشف ويخلق في آن واحد ، انه يكشف بالخلق ، ويخلق بالكشف . وبالفعل ، يجب الا نظن ان الكتابة عملية ميكانيكية ، وان الاشارات تنطبع في القارىء كما ينطبع الضوء على البلورة الفوتوغرافية . واذا كان ذاهلاً ، تعباً ، احمق ، طائشاً ، فإن معظم العلاقات ستفلت منه ، ولن يتمكن من أن « يجعل الموضوع يأخذ » (بنفس المعنى الذي يقال فيه « اخذت » النار او « لم تأخذ ») ، وسيستخلص ظلالاً من الجمل التي تبدو وكأنها تنبجس عن تبلج الصبح . اما إذا كان على افضل ما يكون ، فإنه سيلقي على ما وراء الكلمات شكلاً

تركيبياً لن يكون لكل جملة فيه سوى وظيفة جزئية : « الفكرة » او « الموضوع » او « المعنى » . وهكذا ، منذ البداية ، لا يعود المعنى متضمناً في الكلمات ما دام هو الذي ، على العكس ، يسمح بفهم دلالة كل منها . والموضوع الادبي ، على الرغم من نه يتحقق من « خلال » اللغة ، ولكنه ليس معطى ابداً « في » اللغة . انه ، على العكس ، وبطبيعته ، صمت ومناقضة للكلام . وهكذا يمكننا ان نقرأ المئة الف كلمة المصفوفة في كتاب واحدة واحدة ، دون ان ينبثق معنى العمل . ذلك ان المعنى ليس مجموع الكلمات ، بل هو كليتها العضوية . والقارىء لا يستطيع ان يصل الى نتيجة إلا إذا وضع نفسه دفعة واحدة وبدون مرشد تقريباً على مستوى هذا الصمت . وباختصار ، انه لا يستطيع ان يصل الى نتيجة اذا لم يخترع الصمت ، ولم يضع فيه الكلمات والجمل التي يوقظها ، ومن ثم يبقيها فيه . وإذا ما قيل لي انه من الانسب ان نسمي هذه العملية إعادة اختراع او اكتشافاً ، فإنني أجيب ان اعادة الاختراع هذه ستكون بالاصل فعلاً جديداً واصيلاً كجدة الاختراع الاول واصالته . وعلى الاخص ، اذا لم يكن الموضوع قد وجد سابقاً ، فلا مجال هناك لإعادة اختراعه او اكتشافه . ذلك اذا كان الصمت الذي اتحدث عنه هو بالفعل الهدف الذي قصده المؤلف إلا أن هذا الاخير ، على الاقل ، لم يعرف ذلك ابداً . ان صمته ذاتي وسابق للغة ، والعبارة هي التي ستخصص فيما بعد صمت الإلام اللامتميز والمعاش ، الذي هو غياب الكلمات ، في حين

ان الصمت الذي ينتجه القارىء هو موضوع . وداخل هذا الموضوع بالذات توجد ايضاً صموت[1] ، وهي ما لا يقوله المؤلف . وهذه الصموت هي سرائر خاصة جداً الى حد انه لا يمكنها الاحتفاظ بمعنى خارج الموضوع الذي تظهره القراءة ، ولكنها هي التي تصنع مع ذلك كثافته وتعطيه وجهه المتفرد . ولا يكفي ان نقول ان الموضوع لا يعبر عنها : اذ لا يمكن مطلقاً التعبير عنها . ولهذا فإننا لا نجدها في اية لحظة معينة من القراءة . انها في كل مكان ولا مكان . ان صفة الروعة في « المولن الكبير[2] » ، وبابلية « آرمانس[3] » ، ودرجة الواقعية والحقيقة في ميتولوجيا كافكا ... هذا كله ليس معطى ، بل على القارىء ان يخترعه بنفسه بتجاوزه المستمر للشيء المكتوب. ولا شك في ان المؤلف يرشده، لكنه يرشده فحسب، فالاوتاد التي غرسها مفصولة عن بعضها البعض بالفراغ ، لذلك عليه ان يوصلها ببعضها ، عليه ان يذهب الى ما وراءها . وبكلمة واحدة ، ان القراءة هي خلق مُوجّه . فمن جهة اولى ، بالفعل . ليس للموضوع الادبي جوهر آخر غير ذاتية القارىء : فانتظار راسكولنيكوف[4] هو انتظاري . الذي اعيره إياه ؛ ولولا جزع القارىء لما بقيت منه الا اشارات

---

(١) جمع صمت .

(٢) رواية للكاتب الفرنسي آلان فورنيه ظهرت عام ١٩١٢ .

(٣) اول رواية لستندال ظهرت عام ١٨٢٧ .

(٤) بطل رواية « ستويفسكي » « الجريمة والعقاب » .

باهتة ، وكراهية راسكولنيكوف لقاضي التحقيق الذي يستجوبه هي كراهيتي ، التي تثيرها وتأسرها الكلمات ، وقاضي التحقيق نفسه ما كان ليوجد لو لا الكراهية التي اشعر بها تجاهه من خلال راسكولنيكوف ، فهي التي تحييه ، انها لحمه . ولكن الكلمات ، من جهة اخرى ، موجودة هنا كأفخاخ لإثارة عواطفنا وعكسها نحونا . ان كل كلمة هي طريق للتعالي . انها تحقق ميولنا ، وتسميها ، وتنسبها الى شخصية خيالية تتكفل بأن تعيشها بدلاً منا ، شخصية ليس لها من جوهر سوى هذه الاهواء المستعارة ، مهمتها أن تمنحها مواضيع ، ومدى . وأفقاً . وهكذا ، فإن كل شيء ، بالنسبة للقارىء ، لابد ان يصنع . وكل شيء قد صنع . والعمل لا وجود له الا على مستوى امكانياته المحدد بدقة . فهو يعرف ، حين يقرأ وحين يخلق ، انه يستطيع ان يذهب دوماً بعيداً اكثر في قراءته ، وان يخلق بعمق اكثر ، ومن هنا يبدو له العمل ممتنع النفاد وغير شفاف كالأشياء . اننا نستطيع ان نقرب بسهولة هذا الانتاج المطلق للنوعيات التي كلما انبثقت من ذاتيتنا تخثرت وتحولت الى موضوعيات كتيمة ، أقول اننا نستطيع ان نقربه من ذلك « الحدس العقلاني » الذي خصه « كنت » بالعقل الالهي .

ولما كان الخلق لا يستطيع ان يجد تمامه الا في القراءة ، وما دام على الفنان ان يوكل الغير بمهمة تكميل ما بدأه ، وما دام لا يستطيع ان يشعر بنفسه اساسياً تجاه عمله الا من خلال وعي القارىء فحسب ، لذلك كان كل عمل ادبي نداء . أن تكتب ،

يعني ان توجه نداء الى القارىء كي ينقل الى حالة الوجود الموضوعي الكشف الذي شرعت به بواسطة اللغة . واذا ما تساءل البعض : إلامَ يوجه الكاتب نداءه ، فالجواب بسيط . لما كنا لا نجد ابداً في الكتاب السبب الكافي لكي يظهر الموضوع الجمالي ، بل نجد فقط تحريضاً على انتاجه ، ولما لم يكن هذا السبب ايضاً موجوداً في ذهن الكاتب ، ولما كانت ذاتيته ، التي لا يستطيع الخروج منها ، غير قادرة على تبرير الانتقال الى الموضوعية ، لذلك كان ظهور العمل الفني حدثاً جديداً لا يمكن تفسيره بالمعطيات السابقة . ولما كان هذا الخلق الموجه بداية مطلقة ، فهو اذن خاضع لتأثير حرية القارىء ، بأقصى ما في هذه الحرية من صفاء . وهكذا فإن الكاتب ينادي حرية القارىء لكي تساهم في انتاج عمله . قد يقال ، بلا شك ، ان كل الادوات تتوجه الى حريتنا ، ما دامت أدوات لعمل ممكن ، وان العمل الفني ، بالتالي ، ليس متميزاً بذلك . وصحيح ان الاداة هي المخطط المتجمد لعملية ما . ولكنها تظل على صعيد الأمر الفرضي : فأنا استطيع ان استعمل مطرقة لأمسمر صندوقاً او لأصرع جاري . وأنا ما دمت انظر اليها في ذاتها ، فهي ليست نداء لحريتي ، انها لا تضعني تجاهها ، بل هي تهدف بالاحرى الى خدمتها ، باستغنائها عن الاختراع الحرُ بالتوارث المنظم للمسالك التقليدية . أما الكتاب فهو لا يخدم حريتي ، بل يتطلبها . وبالفعل ليس بإمكاننا ان نتوجه الى حرية باعتبارها حرية ، بواسطة القسر ، او الإغواء ، او

التوسل . اننا لا نستطيع الوصول اليها الا بطريقة واحدة : ان نعترف بها اولاً ، ثم ان نثق بها . واخيراً أن نطلب منها فعلاً ، باسمها ، اي باسم تلك الثقة التي نمنحها لها . وهكذا فإن الكتاب ليس . كالأداة ، وسيلة لخدمة غاية معينة . انه يقترح نفسه على حرية القارىء كغاية . ويبدو لي هنا ان التعبير الكانتي عن « الغائية بلا غاية » غير صالح مطلقاً للدلالة على العمل الفني . لأنه يقضي ، في الحقيقة ، ان يقدم الموضوع الجمالي ظاهر غائية فحسب ، وان يقتصر على اثارة لعب الخيال الحر المنظم . وهذا يعني ان ننسى ان وظيفة خيال المشاهد ليست وظيفة منظمة فحسب ، بل بناءة ايضاً . ان الخيال لا يلعب ، بل هو مدعو الى اعادة تكوين الموضوع الجميل بدءاً من الآثار التي خلفها الفنان . ان الخيال ، كسائر وظائف العقل ، لا يستطيع ان يتمتع بذاته . انه دوماً خارجاً ، دوماً غائص في مشروع ما . اما الغائية بلا غاية فيمكن ان توجد اذا كان ثمة موضوع ما يظهر للعيان تنظيماً منسقاً جداً الى حد يدعو الى ان نفترض ان له غاية في نفس الوقت الذي لا نستطيع فيه ان نخصه بها . اننا ، بتحديد الجمال بهذه الطريقة ، نستطيع — وهذا هو هدف كانت — ان نشبه جمال الفن بالجمال الطبيعي ، ما دامت الزهره ، مثلاً ، تعرض للعيان الشيء الكثير من التناظر ، والواناً متناسقة للغاية ، وانحناءات منتظمة جداً الى حد اننا نميل فوراً الى البحث عن تفسير غائي لهذه الخاصيات كلها ، والى ان نرى فيها وسائل معدة من اجل غاية مجهولة . ولكن

هنا بالضبط يكمن الخطأ : فجمال الطبيعة لا يمكن تشبيهه مطلقاً بجمال الفن . اننا متفقون مع كانت على انه ليس للعمل الفني غاية . ولكن ذلك راجع الى انه غاية في حد ذاته . ان التعريف الكانتي لا يأخذ بعين الاعتبار النداء الذي يرن في اعماق كل لوحة ، وكل تمثال ، وكل كتاب . ويظن « كانت » ان العمل يوجد اولاً بالفعل ، ثم يصبح عرضة للنظر فيما بعد . في حين ان العمل الفني لا يوجد الا اذا « نظرنا » اليه ، وفي حين انه اولاً نداء محض ، تطلب محض للوجود . انه ليس اداة ، وجودها ظاهر ، وغايتها غير محدودة . انه يقدم نفسه كمهمة يجب تنفيذها . انه يضع نفسه دفعة واحدة على مستوى الآمر المطلق . انتم أحرار : كل الحرية ، في ان تتركوا هذا الكتاب على الطاولة . ولكن اذا فتحتموه ، فسوف تتحملون مسؤولية هذا العمل . ذلك ان الحرية لا تمتحن في التمتع بسير الوظائف العضوية الذاتية سيراً حراً ، بل في فعل خلاق يستلزمه آمر ما . ان هذه الغاية المطلقة ، هذا الآمر المتعالي لكن المرضي به ، الذي تتبنته الحرية . هو ما نسميه قيمة . والعمل الفني هو قيمة لأنه نداء .

إذا كنت انادي قارئي الى ان يتابع جيداً المشروع الذي بدأته ، فمن البديهي انني اعتبره حرية محضة ، قدرة خلاقة محضة ، ايجابية غير مشروطة . اذن لن استطيع في اية حال من الأحوال ان اتوجه الى سلبيته ، اي ان احاول ان « اثير عواطفه » ، وان اوصل له دفعة واحدة انفعالات الخوف او

الشهوة او الغضب . ولاشك في ان هناك مؤلفين لا يهتمون الا بإثارة هذه الانفعالات ، لأنها قابلة للتنبؤ بها ولقيادتها ، ولأنهم يمتلكون وسائل مجربة كفيلة بإثارتها . ولكن من الصحيح ايضاً انهم يوبّخون على ذلك دوماً ، كما وبخ يوروبيد[1] منذ العصور القديمة على اظهاره الاطفال على خشبة المسرح . ان الحرية تفقد عقلانيتها ، في العاطفة العنيفة . إنها ، إذ تقاد بفظاظة الى الغوص في مشاريع جزئية ، تنسى مهمتها ، مهمة إنتاج غاية مطلقة . ولا يعود الكتاب إلا وسيلة لتغذية الكراهية او الشهوة . يتوجب اذن على الكاتب الا يسعى الى « التهييج » ، والا ناقض نفسه . فهو اذا أراد ان « يتطلب » ، توجب عليه ان يقترح فقط المهمة المطلوب تنفيذها . ومن هنا كان لابد من ذلك الطابع ، طابع « التقديم المحض » ، الذي يبدو اساسياً بالنسبة للعمل الفني ، اي ان يتاح للقارىء مجال لبعض التراجع الجمالي . وهذا ما خلطه غوتييه[2] بحماقة مع « الفن للفن » ، والبرناسيون[3] مع مبدأ عدم تأثر الفنان . والقضية كلها ليست الا قضية احتراس ، او ما يسميه « جونيه[4] » بشكل أصح :

---

(١) ثالث اعظم ثلاثة شعراء دراماتيكيين يونانيين. (٤٨٠–٤٠٦ ق.م).

(٢) تيوفيل غوتييه كاتب فرنسي (١٨١١ – ١٨٧٢) . كان من اشد انصار الرومانتيكية ثم اصبح من دعاة الشكلية الفنية .

(٣) جماعة ادبية ظهرت بين ١٨٦٦ و ١٨٧٦ ، دافعت عن نظرية الفن للفن ، ودعت الى الشكلية المطلقة في الشعر .

(٤) جان جونيه كاتب فرنسي معاصر ، مشهور بلواطيته . ولسارتر دراسة عنه باسم « القديس جونيه : ممثلا وشهيداً » .

تهذيب المؤلف تجاه القارىء . ولكن هذا لا يعني ان الكاتب يوجه نداء الى ما يسمى بالحرية المجردة التصورية . ان القارىء لا يعيد خلق الموضوع الجمالي الا بعواطفه ، فإذا كان موضوعاً مؤثراً لم يظهر الا من خلال دموعه ، واذا كان مضحكاً ، اعلن عن نفسه بالضحك . كل ما هنالك ان هذه العواطف هي من نوع خاص ، ان مصدرها الحرية ، وهي عواطف معارة . وحتى التصديق الذي أمنحه للحكاية ، لم يكن الا برضائي الحر . انه « ولع مؤلم » ، بالمعنى المسيحي لهذه الكلمة ، اي حرية تضع نفسها بشجاعة في حالة سلبية لتتلقى ، عن طريق هذه التضحية ، تأثيراً متعالياً معيناً . ان القارىء يجعل نفسه سريع التصديق ، انه يهبط الى سرعة التصديق ، وهذه السرعة في التصديق ، على الرغم من انها تطبق عليه كحلم ، لكنها تظل مرفوقة في كل لحظة بالوعي بأنه حر . لقد أرادوا في بعض الاحيان ان يسجنوا المؤلفين في هذا الخيار الإجباري : « إما ان نصدق قصتكم وهذا ما لا يمكن التسامح به ، وإما أن نصدقها مطلقاً ، وهذا سخيف » . ولكن هذه الحجة مستحيلة ، لأن خاصية الوعي الجمالي هي التصديق ، التزاماً ، ووعداً ، التصديق ، اخلاصاً للذات وللمؤلف ، واختيار للتصديق متجدد باستمرار . انني استطيع ان استيقظ في كل لحظة ، وانا أعلم ذلك ، لكني لا أريده : ذلك ان القراءة هي حلم حر . وعلى هذا الأساس ، تكون كل العواطف التي تلعب في صميم ذلك التصديق الخيالي ، ألحاناً خاصة تؤلفها حريتي . وبالتالي فإن

هذه العواطف . وهي ابعد ما تكون عن امتصاص حريتي او تقنيعها ، انما هي طرق اختارتها حريتي لتتكشف لنفسها . ولقد سبق وقلت ان راسكولنيكوف ما كان ليكون الا ظلاً لولا ذلك المزيج من النفور والصداقة الذي اشعر به تجاهه ، والذي يجعله يعيش . ولكن ليست تصرفاته هي التي تثير سخطي او تقديري ، بل ان سخطي وتقديري هما اللذان يمنحان تصرفاته ، عن طريق انقلاب هو من اخص خصائص الموضوع الادبي ، الصلابة والموضوعية . وهكذا فإن انفعالات القارىء ليست مسيطراً عليها مطلقاً من قبل الموضوع ، ولما كان لا يستطيع اي واقع خارجي ان يشرطها[1] ، لذلك كان منبعها الدائم في حريتها ، اعني انها كريمة تماماً ، لأنني اصف بالكرم كل انفعال،الحرية منبعه ونهايته . وهكذا ، فإن القراءة ممارسة للكرم . وما يطلبه الكاتب من القارىء ليس هو إعمال حرية مجردة ، بل وهب شخصه كله ، مع اهوائه ، وميوله ، وعواطفه ، ومزاجه الجنسي ، وسلم قيمه . وما إن يهب هذا الشخص ذاته بسخاء ، حتى تخترقه الحرية من اقصاه الى اقصاه ، وتحول اظلم كتل حساسيته . ولما كانت الايجابية قد تحولت الى سلبية ، لتخلق الموضوع بشكل أفضل ، كذلك تصبح السلبية فعلاً ، ويرتفع الانسان الذي يقرأ الى ارفع مستوى . ولهذا السبب نشاهد اشخاصاً مشهورين بصلابتهم يذرفون الدموع

(١) اي ان يجعلها تابعة لشروط معينة .

عند قراءتهم لقصة عن تعاسات خيالية،وهكذا يصبحون ولو للحظة ماكانوا سيكونونه لو لم يكرسوا حياتهم لتقنيع حريتهم .

إذن فالمؤلف يكتب ليتوجه الى حرية قارئيه ، وهو يتطلبها لتوجد عمله . لكنه لا يقتصر على هذا الحد ، بل يتطلب ايضاً ان يعيدوا اليه تلك الثقة التي منحهم اياها ، ان يعترفوا بحريته الخلاقة وان يتطلبوها بدورهم عن طريق نداء مماثل معكوس . وهنا يظهر بالفعل الوجه الآخر الديالكتيكي المناقض للقراءة : فكلما شعرنا بحريتنا ، ازددنا اعترافاً بحرية الآخر ، وكلما تطلب منا المزيد ، تطلبنا منه اكثر .

اني ، عندما أسحر بمنظر من المناظر ، ادرك جيداً انني لست أنا الذي يخلقه ، لكني أعرف أيضاً أن العلاقات التي تتوطد تحت نظري بين الاشجار ، والاغصان ، والارض ، والاعشاب ، ما كانت لتوجد مطلقاً بدوني . ان هذه الغائية الظاهرية التي اكتشفها في تناسق الالوان ، وانسجام الاشكال والحركات التي تثيرها الريح ... اعرف جيداً انني لا استطيع ان أجد لها سبباً . ولكنها مع ذلك موجودة . انها هنا تحت نظري . وأنا لا استطيع ان اجعلها « تكون » الا اذا كانت « كائنة » اصلاً . ولكن حتى لو كنت اومن بالله ، فإنني لن استطيع ان اقيم اية صلة ، الا إذا كانت لفظية محضة ، بين العناية الالهية الكونية وبين المنظر الخاص الذي أتأمله . وإن قلت انه اوجد المنظر ليسحرني ، او انه خلقني هكذا بحيث اجد فيه لذة ، فإنني اكون قد حسبت السؤال جواباً . ان

الزواج بين هذا الازرق وهذا الاخضر . هل هو مقصود ؟ وكيف سأعرف ذلك ؟ ان فكرة العناية الكونية لا يمكن ان تضمن اية نية متفردة ، وعلى الاخص في القضية التي نحن بصددها ، لأن اخضر العشب يتفسر بقوانين بيولوجية ، مثبتات نوعية ، وحتمية جغرافية ، في حين ان ازرق الماء يجد علته في عمق النهر ، وفي طبيعة الاراضي . وفي سرعة التيار . فإذا كانت مزاوجة الالوان مقصودة . فهي لا تستطيع ان تكون كذلك الا « زيادة » . انها لقاء سلسلتين سببيتين ، أي إنها ، للوهلة الاولى ، حدث عرضي . فالغائية تظل اذن ، على احسن وجه ، إشكالية . ان كل العلاقات التي نقيمها تظل فرضيات . وما من غاية تفرض علينا نفسها كما يفرض الآمر نفسه . لأن ما من غاية تتكشف لنا بوضوح على انها المقصودة من قبل خالق . لذلك ، فالجمال الطبيعي لا « ينادي » مطلقاً حريتنا . وبالاحرى يوجد في مجموع الاغصان . والاشكال ، والحركات ، ظاهر من نظام ، اي وهم نداء يبدو كأنه يتطلب هذه الحرية ، لكنه سرعان ما يغيب عن العين .. اننا ، ما إن نبدأ باستعراض هذا النظام بأعيننا حتى يختفي النداء : فنظل وحيدين ، احراراً في ان نعقد معاً هذا اللون مع ذاك او مع لون ثالث ، وان نربط بين الشجرة والماء . او بين الشجرة والسماء ، او بين الماء والسماء . ان حريتي تصبح نزوة ؛ وكلما اقمت علاقات جديدة ، ابتعدت اكثر عن وهم الموضوعية الذي يغريني . انني « احلم » بدوافع معينة رسمتها

الاشياء بغموض . والواقع الطبيعي ليس الا ذريعة للأحلام .
او انني . لأسفي على ان ذلك النظام الذي ادركته للحظة ليس
مقدماً من قبل احد ، وهو ليس ، بالتالي ، « حقيقياً » ،
اثبت حلمي . وانقله الى قماش ، او في كتابة ، وهكذا اضع
نفسي بين الغائية بدون غاية التي تبدو في المناظر الطبيعية وبين
نظر البشر الآخرين . وانقلها لهم . فتصبح ، عن طريق هذا
النقل . انسانية . والفن هنا هو طقوس « الهبة » ، وهذه الهبة
وحدها تتضمن عملية تبدل في الجوهر . فهي أشبه بانتقال
السلطات والالقاب في المجتمع الذي تسيطر عليه الأم التي لا
تملك فيه الاسماء . لكنها تظل الوسيط اللازم بين العم وابن
الاخ . وما دمت قد جعلت هذا الوهم قابلاً للنقل ، ما دمت
اقدمه للبشر الآخرين ، وما دمت قد استخلصته واعدت التفكير
فيه ثانية بدلاً منهم . فإنهم يستطيعون ان ينظروا اليه بثقة ،
بعد ان اصبح قصدياً . اما بالنسبة لي فإنني اظل ، يقيناً ، عند
حدود الذاتية والموضوعي دون ان اتمكن مطلقاً من تأمل النظام
الموضوعي الذي انقله .

اما القارىء فهو . على النقيض من ذلك ، يتقدم في أمان .
انه مهما ذهب بعيداً ، فالكاتب قد ذهب ابعد منه ، ومهما
كانت المقارنات التي يعقدها بين مختلف اجزاء الكتاب — بين
الفصول او بين الكلمات — فإنه يملك ضمانة ، وهي كون
تلك المقارنات مقصودة عن عمد . بل انه يستطيع ، كما قال
ديكارت ، ان يتظاهر بأنه وجد نظاماً سرياً بين اجزاء لا يبدو

عليها مطلقاً أن بينها علاقات مشتركة ، ولكن خالقها قد سبقه في هذا المضمار ، واجمل فوضى فيها هي نتيجة للفن ، اي نظام ايضاً . ان القراءة هي استقراء ، وتقريب ، وإبعاد ، واساس هذه الفعاليات كامن في ارادة المؤلف ، تماماً كما ساد الاعتقاد مدة طويلة بأن اساس الاستقراء العلمي كامن في الارادة الالهية . وثمة قوة وادعة ترافقنا وتدعمنا من الصفحة الاولى الى الاخيرة . وهذا لا يعني اننا نكشف بسهولة نوايا الفنان ، فهي موضوع للتخمين ، كما قلنا . وهناك ايضاً « تجربة » القارىء ، ولكن هذه التخمينات مدعومة بيقيننا العظيم بأن الجمال الذي يبدو لنا في الكتاب ليس هو مطلقاً نتيجة الصدفة . ان الشجرة والسماء ، في الطبيعة ، لا يتآلفان الا صدفة ، وعلى النقيض من ذلك ، اذا وجد الابطال ، في الرواية ، في « هذا » البرج ، في « هذا » السجن ، واذا تنزهوا في « هذه » الحديقة ، فهذا يعني الربط بين سلسلات سببية مستقلة (كانت الشخصية في حالة معنوية معينة تعود الى تتابع مجموعة من الاحداث النفسية والاجتماعية ، وهي كانت ذاهبة ، من جهة اخرى ، الى مكان معين ، فأجبرتها هندسة المدينة على المرور من حديقة معينة) ، وفي الوقت نفسه التعبير عن غائية اعمق ، لأن الحديقة لم تأتِ الى الوجود الا « لكي » تتآلف مع حالة معنوية معينة ، كي تعبر عنها بواسطة الاشياء ، او كي تبرزها بواسطة تضاد حاد . والمؤلف في الوقت نفسه لم يتخيل تلك الحالة المعنوية الا مرتبطة بالمنظر . والظاهر هنا انما هو السببية التي يمكن ان

نسميها « سببية بلا سبب » ، أما الغائية فهي الواقع الاعمق .
ولكن اذا كنت استطيع ، على هذا النحو ، ان اضع ، بكل ثقة ، نظام الغايات تحت نظام الاسباب ، فهذا لأنني اؤكد بفتحي الكتاب بأن الموضوع يستمد منبعه من الحرية الانسانية .
وإذا ما شككت في ان الفنان قد كتب عن هوى وفي الهوى ، فإن ثقتي ستتبخر فوراً ، لأن لا فائدة آنذاك من دعم نظام الاسباب بنظام الغايات ، لأن هذا الاخير سيقوم بدوره على سببية نفسية . وهكذا ينتهي الأمر بالعمل الفني الى ان يقيد بسلسلة الحتمية . يقيناً ، انني لا انكر ، عندما اقرأ ، ان المؤلف لا يستطيع ان يكون مغرماً ، كما انني لا انكر ان من المحتمل ان يكون قد تصور التخطيط الاولي لعمله تحت سيطرة الهوى .
ولكن قراره بأن يكتب يفترض انه قد عاد الى الوراء قليلاً تجاه عواطفه ، وبكلمة واحدة يفترض انه حول انفعالاته الى انفعالات حرة ، كما أصنع بانفعالي عندما اقروه ، اي عندما اتخذ موقف الكرم . وعلى هذا الاساس ، فالقراءة هي حلف كرم بين المؤلف والقارىء . ان كلاً منهما يثق بالآخر ، وكلاً منهما يعتمد على الآخر ، ويتطلب من الآخر بقدر ما يتطلب من نفسه . ذلك ان هذه الثقة هي بذاتها كرم : فلا احد يستطيع ان يجبر المؤلف على الاعتقاد بأن قارئه سيستعمل حريته ، ولا احد يستطيع ان يجبر القارىء على الاعتقاد بأن المؤلف قد استعمل حريته . انه قرار حر يأخذه كل منهما . وآنذاك يتم ذهاب واياب ديالكتيكي : فأنا عندما اقرأ اتطلب ، واذا ما

نفذت متطلباتي ، فإن ما اقروه يحثني على تطلب المزيد من المؤلف. وهذا يعني ان اتطلب من المؤلف ان يتطلب المزيد مني. وبالمقابل ، فإنني اضع تطلب المؤلف في اعلى درجة من متطلباتي. وهكذا . فإن حريتي ، بإظهارها نفسها ، تكشف حرية الآخر .

وليس من المهم ان يكون الموضوع الجمالي نتاج فن « واقعي » (او ما يزعم انه هكذا) ولا فناً شكلياً » . فالعلاقات الطبيعية تُعكس فيه ، على كل حال . ان تلك الشجرة ، التي تحتل صدر لوحة سيزان[1] ، تبدو في البدء وكأنها نتاج تسلسل سببي . لكن السببية وهم ، فهي ستظل دون شك اقتراحاً ما دمنا ننظر الى اللوحة . لكنها ستدعم بغائية عميقة : لأن هذه الشجرة اذا كانت موضوعة هكذا ، فلإن باقي اللوحة « يتطلب » ان يوضع هذا الشكل والوانه في المقدمة . وهكذا فإن نظرنا يصل ، من خلال السببية الظاهرية ، الى الغائية ، باعتبارها بنية الموضوع العميقة ، ويصل ، بتجاوزه هذه الغائية، الى الحرية الانسانية باعتبارها منبعها وأساسها الاصلي. ان واقعية « فير مير[2] » مندفعة جداً الى حد قد نظن معه انها فوتوغرافية . ولكن اذا ما تأملنا عظمة مادته ، ومجد جدرانه الآجرية الصغيرة الوردي المخملي ، والسماكة الزرقاء لغصن من زهر العسل ، وعتمة دهاليزه المطلية ، والجلد البرتقالي

(١) بول سيزان : رسام فرنسي (١٨٣٩-١٩٠٦). من المدرسةالانطباعية، والرائد الاول للفن الحديث .

(٢) جان فيرمير : رسام هولاندي (١٦٣٢-١٦٧٥) .

لوجوهه المصقولة صقل جرن الماء المقدس ، شعرنا فجأة ، من اللذة التي تتملكنا ، ان الغائية لا وجود لها في الاشكال او في الالوان بقدر ما هي موجودة في خياله المادي . ان جوهر الاشياء بالذات وعجينتها هما هنا سبب وجود اشكالها . ولعلنا مع ذاك الرسام الواقعي اقرب ما نكون الى الخلق المطلق ما دمنا نصادف ، في سلبية المادة بالذات ، حرية الانسان التي لا يمكن سبرها . فالعمل لا يتحدد مطلقاً بالموضوع المرسوم ، او المنحوت ، او المكتوب . وكما اننا لا ندرك الاشياء الا على خلفية العالم ، كذلك فإن المواضيع التي يمثلها الفن لا تظهر الا على خلفية الكون . إن في خلفية مغامرات فابريس[1] ، تكمن ايطاليا ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، والسماء وكواكبها التي يستشيرها الاب بلانيس[2] ، واخيراً الارض بأجمعها . واذا كان الرسام يمثل لنا حقلاً او اصيص زهر ، فإن لوحاته هي نوافذ مفتوحة على العالم اجمع . اننا نتبع ذلك الدرب الاحمر الذي يغوص بين سنابل القمح ، الى ابعد مما صوره فان كوخ ، نتبعه بين حقول قمح اخرى ، وتحت غيوم اخرى ، الى نهر يصب في البحر ، ونمدد الى مالانهاية ، حتى طرف العالم الآخر ، الارض العميقة التي تدعم وجود الحقول والغائية . بحيث يكون الفعل الخلاق هادفاً ، من خلال المواضيع المعدودة التي ينتجها او يعيد انتاجها ، الى اعادة استيلاء كلي على العالم .

---

(١) فابريس ديل دونجو : بطل رواية ستندال « ديربارم » .
(٢) من شخصيات « ديربارم » .

ان كل لوحة ، كل كتاب هو استعادة لملكية كلية الكائن . ان كلاً منهما يقدم هذه الكلية الى المشاهد . وإنما هذا هو هدف الفن النهائي : ان يستعيد ملكية هذا العالم بعرضه للانظار كما هو ، ولكن بشكل تكون الحرية الانسانية هي منبعه . لكن ، لما كان ما يخلقه المؤلف لا يأخذ صفة الواقع الموضوعي الا ينظر المشاهد ، فإن استعادة الملكية هذه لا تتكرس الا عن طريق طقوس المشاهدة ، وعلى الاخص القراءة . وها نحن الآن نستطيع ان نجيب بشكل افضل على السؤال الذي طرحناه منذ قليل : ان الكاتب يختار ان ينادي حرية البشر الآخرين كي يعيدوا ملكية كلية الكائن الى الانسان ، ويعيدوا اغلاق الانسانية على الكون ، عن طريق مقتضيات متطلباتهم المتبادلة .

واذ أردنا ان نذهب ابعد من ذلك ، علينا ان نتذكر بأن الكاتب يهدف ، كسائر الفنانين جميعاً ، الى اعطاء قرائه عاطفة معينة جرت العادة على تسميتها باللذة الجمالية ، واني لأفضل ان أسميها بسهولة اكثر ، من طرفي ، فرحاً جمالياً ؛ وان نتذكر أن هذه العاطفة ، عندما تظهر ، هي إشارة إلى ان العمل قد تم . اذن من المناسب ان نتفحصها على ضوء الاعتبارات التي سبقت . ان هذا الفرح الذي يحرم منه الخالق ما دام يخلق ، لا يشكل بالفعل ، الا كلاً واحداً مع وعي المشاهد الجمالي ، اي القارىء بالنسبة للقضية التي نحن بصددها . إنه عاطفة معقدة ، لكن بناه يشرط بعضها البعض ، ولا يمكن الفصل بينها . انه يشكل كلاً واحداً ، في البدء ، مع تعرف غاية متعالية

ومطلقة تعلّق، موقتاً، التسلسل النفعي للغايات – الوسائل والوسائل – الغايات «٢» ، اي تعرف نداء ، او ، بتعبير مرادف ، تعرف قيمة . ووعي الواضع لهذه القيمة، يترافق بالضرورة مع وعيي غير الواضع لحريتي ، ما دامت الحرية تتبدى لذاتها بواسطة تطلب متعالٍ . ان تعرف الحرية ذاتها وبذاتها هو فرح، لكن بنية الوعي التقريري هذه تقتضي بنية اخرى : فما دامت القراءة هي بالفعل خلق ، فإن حريتي لا تتبدى لنفسها كاستقلال ذاتي محض فحسب ، بل ايضاً كفعالية خلاقة ، اي انها لا تكتفي باعطاء نفسها شريعتها الخاصة ، بل تشعر بنفسها مكونة ايضاً للموضوع . وعلى هذا الصعيد تتجلى الظاهرة الجمالية المحضة . اي تتجلى كخلق يعطى فيه الموضوع المخلوق كموضوع الى خالقه . وهذه هي الحالة الوحيدة التي يتمتع فيها الخالق بالموضوع الذي يخلقه . وكلمة تمتع التي تنطبق على الوعي الواضع للعمل المقروء تدل بما فيه الكفاية على اننا بحضور بنية اساسية للفرح الجمالي . ان هذا التمتع الواضع يترافق بالوعي غير الواضع بأن الانسان اساسي تجاه موضوع فهم على انه أساسي . واني لأسمي هذا المظهر من الوعي الجمالي حسّ الامان ، لأنه هو الذي يصبغ اقوى الانفعالات الجمالية بطابع هدوء سامٍ . ومنبعه هو التأكدمن وجود انسجام قوي بين الذاتية والموضوعية. ولما كان الموضوع الجمالي ، من جهة اخرى ، هو العالم بالذات باعتباره الهدف من خلال التخيلات ، فإن الفرح الجمالي يترافق مع الوعي الواضع بأن العالم هو قيمة ، اي مهمة مقترحة

على الحرية الانسانية . وهذا ما سأسميه بالتعديل الجمالي للمشروع الانساني . لأن العالم يظهر عادة كأفق لموقفنا ، كالمسافة اللانهائية التي تفصلنا عن ذواتنا ، كالكلية التركيبية للمعطى ، كالمجموع اللاامتميز للعقبات والادوات ، ولكنه لا يظهر مطلقاً كتطلب يتوجه الى حريتنا . وهكذا ، فإن الفرح الجمالي يرجع الى ذلك المستوى من الوعي الذي ادرك به انني استعيد ملكية ما هو اللا ـ أنا جوهراً ، وافقده خارجيته ، ما دمت احول المعطى الى آمر والواقع الى قيمة : ان العالم هو « مهمتي » ، اي ان وظيفة حريتي الاساسية التي رضيت بها عن طواعية ، هي بالضبط ان احقق ، عن طريق حركة غير مشروطة ، كينونة الموضوع الوحيد المطلق الذي هو الكون . ثالثاً ، ان البنى السابقة تقتضي تحالفاً بين الحريات الانسانية ، لأن القراءة ، من جهة ، هي اعتراف ، واثق ومتطلب ، بحرية الكاتب ، ولأن اللذة الجمالية ، من جهة اخرى ، باعتبارها محسوساً بها تحت مظهر قيمة ، تتضمن تطلباً مطلقاً تجاه الغير ، تطلب كل انسان يحس ، باعتباره حرية ، باللذة نفسها عند قراءته العمل نفسه . وهكذا فإن الانسانية اجمع حاضرة في ارفع حرية لها ، فهي تدعم كينونة عالم هو في الوقت نفسه عالمها والعالم « الخارجي » . ان الوعي الواضع ، في الفرح الجمالي ، هو وعي « مجازي » للعالم في كليته كما هو كائن وكما يجب ان يكون في آن واحد ، وعي له وكأنه عالمنا كلياً وغريباً كلياً في آن واحد ، وهو يصبح عالمنا اكثر كلما اصبح غريباً اكثر . اما الوعي غير الواضع

فهو يحتوي « حقاً » على الكلية المنسجمة للحريات الانسانية ، ما دامت هذه الكلية موضوع ثقة وتطلب كونيين .

ان نكتب يعني اذن ان نكشف العالم ونقترحه على كرم القارىء في آن واحد . يعني ان نلجأ الى وعي الغير لكي نجعلهم يتعرفوننا اساسيين تجاه كلية الكون . يعني ان نريد ان نعيش هذه الاساسية من خلال اشخاص وسطاء . ولكن لما كان العالم الواقعي ، من جهة اخرى ، لا يتكشف الا بالعمل ، ولما كنا لا نستطيع ان نحس بأنفسنا فيه الا بتجاوزه بهدف تغييره ، لذلك فإن عالم الروائي سيفتقر الى الكثافة اذا لم نكتشفه في حركة بهدف التعالي به . لقد لوحظت هذه الملاحظة غالباً : ان موضوعاً ما ، في رواية ما ، لا يكتسب كثافة وجوده من عدد الاوصاف التي تكرس له وطولها ، بل من اشتباك روابطه مع مختلف الشخصيات . انه سيبدو اكثر واقعية كلما حرك ، واخذ ، وأريح ، وباختصار كلما تجاوزته الشخصيات نحو غاياتها الخاصة . وكذلك الحال في العالم الروائي ، اي في كلية الاشياء والبشر . إذ يتوجب ، كي يقدم العالم الروائي اقصى حد من الكثافة ، اقول يتوجب على الكشف — الخلق الذي يدرك به القارىء هذا العالم ، ان يكون ايضاً التزاماً خيالياً للعمل . أو بتعبير آخر : اننا كلما ملنا الى تبديله ، ازداد حياة . ان خطأ الواقعية يكمن في كونها اعتقدت ان الواقع يتكشف عند تأمله ، وان بالإمكان ، بالتالي ، ان نصنع تصويراً متجرداً . كيف يمكن ذلك ، ما دام الادراك بالذات متغرضاً ، وما دامت التسمية ، بحد ذاتها ، تعديلاً للموضوع ؟ وكيف يستطيع

الكاتب . وهو الذي يريد ان يكون اساسياً تجاه الكون ، ان يكون كذلك أمام المظالم التي ينطوي عليها هذا الكون ؟ ولكن لابد له ان يكون كذلك ، غير انه اذا رضي بأن يكون خالقاً لمظالم . فإنما يتم ذلك في حركة تتجاوزها بهدف إلغائها . اما بالنسبة لي ، أنا الذي يقرأ . فإنني لا استطيع ، إذ اخلق عالماً غير عادل وابقيه في الوجود ، ان اجد طريقة تجعلني غير مسؤول عنه . وكل فن المؤلف هو ان يرغمني على « خلق » ما يكشفه ، اي ، بالتالي ، ان يشركني فيه . وها نحن الآن ، كلانا معاً ، نحمل مسؤولية الكون . ولما كان هذا الكون مدعوماً بجهد حريتينا المتوافق ، ولما كان المؤلف قد حاول ان يطبعه بالطابع الانساني عن طريقي ، لذلك كان لا بد لهذا الكون ان يظهر حقاً « في ذاته » ، في اعمق طينة له ، وكأنه مخترق من اقصاه الى اقصاه ومدعوم بحرية جعلت الحرية الانسانية غاية لها . و ذا لم يكن حقاً ، كما يجب ان يكون ، موطناً للغايات ، فإن عنيه ان يكون ، على الاقل ، مرحلة نحوها ، وبكلمة واحدة ، يجب ان يكون مستقبلاً ، وان ننظر اليه ونقدمه ، لا ككتلة ساحقة تثقل علينا ، بل من وجهة نظر تتجاوزه نحو موطن الغايات ذاك . اي يجب على العمل ، مهما كانت الانسانية التي يصورها خبيثة ويائسة ، ان يبدو كريماً . ويقيناً هذا لا يعني مطلقاً ان هذا الكرم يجب ان يُعبر عنه بالخطابات البناءة او الشخصيات الفاضلة ، بل يجب الا يكون متعمداً تعمداً ، والمثل الذي يقول ان المرء لا يكتب كتباً جيدة بعواطف جيدة

صحيح جداً . لكن يجب ان يكون الكرم لحمة الكتاب بالذات . يجب ان يكون القماش الذي يفصل منه الناس والاشياء . ومهما كان موضوع الكتاب ، يتوجب ان تسوده خفة اساسية . تذكر بأن العمل ليس ابداً معطى طبيعياً ، بل « تطلباً » و « هبة » . واذا ما كان الكاتب يعطيني هذا العالم بمظالمه . فليس ذلك كي أتأمل هذه المظالم ببرود ، بل كي أحييها بسخطي . وكي اكشفها واخلقها في طبيعتها كمظالم . اي كاستغلال « يتوجب » إلغاؤه . وعلى هذا الاساس . فإن عالم الكاتب لن يتكشف بكل عمقه الا عند تفحص القارىء له . واعجابه به ، او سخطه عليه . والحب الكريم هو وعد بالمثابرة . والسخط الكريم هو وعد بالتبديل ، والاعجاب وعد بالتقليد . وعلى الرغم من ان الادب شيء ، والاخلاق شيء آخر . إلا أننا نميز في صميم الآمر الجمالي الآمر الاخلاقي . إذ ما دام الذي يكتب يعترف ، بمجرد تصديه للكتابة ، بحرية قرائه . وما دام الذي يقرأ ، بمجرد فتحه الكتاب ، يعترف بحرية الكاتب ، كان العمل الفني ، من اي جانب أخذ ، فعل ثقة بحرية البشر . وما دام القراء كالمؤلف لا يعترفون بهذه الحرية الا ليتطلبوا منها ان تظهر . لذلك كان العمل الفني يتحدد بأنه تمثيل خيالي للعالم من حيث كونه يتطلب الحرية الانسانية . ومن هنا نستنتج انه لا وجود اولاً لأدب اسود ، مهما كانت قتامة الألوان التي يصور بها العالم ، لأنه انما يُصوَّر لكي يشعر البشر الاحرار بحريتهم امامه . اذن لا وجود هناك الا لروايات جيدة او

رديئة . والرواية الرديئة هي التي تحاول أن تُعجب بالتملق .
في حين ان الرواية الجيدة هي تطلب وفعل ايمان . ولكن المظهر
الوحيد ، بشكل خاص ، الذي يستطيع الكاتب ان يقدم به
العالم الى تلك الحريات التي يريد ان يحقق موافقتها ، هو مظهر
عالم يتطلب دوماً المزيد من التشبع بالحرية . ولن يكون من
المعقول ان يُستعمل إطلاق الكاتب للكرم من قيوده ، لتكريس
ظلم ما ، كما لن يكون من المعقول ان يتمتع القارىء بحريته
عند قراءته عملاً يوافق ، او يرضى ، او بالاحرى يستنكف
عن إدانة استرقاق الانسان لأخيه الانسان . اننا نستطيع ان
نتصور ان يكتب اميركي اسود رواية جيدة ، حتى ولو كان
يتجلى فيها حقد على البيض ، لأن ما يطالب به ، من خلال
هذا الحقد ، انما هو حرية جنسه . ولما كان يدعوني الى اتخاذ
موقف الكرم ، فإنني لن استطيع ان اتحمل ، في اللحظة التي
اشعر فيها بنفسي حرية محضة ، ان اكون من افراد عرق
مضطهد . انني إذن إذ أطالب جميع الحريات بأن تطالب
بتحرر البشر الملونين ، فإنني إنما أطالب بذلك ضد العرق
الابيض وضد نفسي باعتباري احد افراده . ولكن ما من
انسان يستطيع ان يتصور ولو للحظة أن بالإمكان كتابة رواية
جيدة في مدح كراهية السامية «٣» . إذ لا يمكن ان يُطلب
مني ، في اللحظة التي اشعر فيها بأن حريتي مرتبطة رباطاً لا
فكاك منه مع حرية جميع البشر الآخرين ، ان استعملها
للموافقة على استرقاق البعض للبعض الآخر . اذن ليس للكاتب ،
سواء كان دارساً ، او نقاداً ، او هجاء ، او روائياً ، باعتباره

انساناً حراً يتوجه الى بشر أحرار ، إلا موضوع واحد : الحرية.

ومنذ هذه اللحظة ، ان كل محاولة تبدر منه لاسترقاق قارئيه . ستهدده في فنه بالذات . ان الفاشية قد تصيب الحداد مثلاً في حياته كإنسان ، لكنها لن تصيب بالضرورة مهنته . أما الكاتب فهي ستصيبه في كلاهما ، بل ستصيبه في مهنته اكثر مما ستصيبه في حياته . لقد شاهدت مؤلفين كانوا ينادون . قبل الحرب ، الفاشية من كل قلوبهم ، وقد اذهلهم الجدب في اللحظة التي كان فيها النازيون يغرقونهم بالوعود . انني افكر على الاخص بدريو لا روشيل[1] . لقد اخطأ ، لكنه كان صادقاً . وقد اثبت ذلك . لقد قبل ان يدير مجلة مشبوهة . وراح في الشهور الاولى يوبخ . ويؤنب . ويعظ مواطنيه . ولم يجب عليه احد : لأننا لم نكن احراراً في ان نفعل ذلك . وتعكر مزاجه . انه لم يعد « يحس » قراءه . واصبح لجوجاً اكثر ، لكن لم تبدر اية اشارة تثبت له انه قد فُهم . اية اشارة حقد . او غضب ، ولا اي شيء آخر : مطلقاً . وظهر عليه انه مذهول ، فريسة لقلق متزايد ، وتشكى بمرارة الى الالمان . كانت مقالاته رائعة ، فأصبحت فظة . وجاءت اللحظة التي قرع فيها صدره : لكن لم يتعالَ اي صدى ، الا من الصحفيين المأجورين الذين كان يحتقرهم . وقدم استقالته ، ورجع عنها ، وتكلم ايضاً ، في الصحراء دوماً . واخيراً صمت ، وقد كم

---

(1) كاتب فرنسي معاصر ، تعاون مع النازيين عند احتلالهم لفرنسا .

فاه صمتُ الآخرين . لقد طالب باسترقاقهم . لكنه ، ولابد . تصوره ، في رأسه المجنون ، استرقاقاً ارادياً ، بل حراً . وتم هذا الاسترقاق ، فهنأ الانسان الذي فيه نفسه على ذلك اكبر التهنئة ، لكن الكاتب لم يستطع ان يتحمله . وفي نفس اللحظة ، ادرك آخرون ، كان عددهم اكبر لحسن الحظ . ان حرية الكتابة تقتضي حرية المواطن . إننا لا نكتب الى عبيد . ان فن النثر متضامن مع النظام الوحيد الذي يظل فيه للنثر معنى : الديموقراطية . وعندما تُهدَد هذه ، يهدَد هو ايضاً . ولا يكفي القلم للدفاع عنهما . إذ سيأتي يوم يضطر فيه القلم الى التوقف ، ولا بد للكاتب آنذاك من ان يتناول السلاح . وعلى هذا الاساس ، مهما كانت الطريقة التي توصلت بها الى الادب ، ومهما كانت الآراء التي بشرت بها ، فإن الادب يرميك في قلب المعركة . والكتابة هي طريقة معينة لإرادة الحرية . واذا ما بدأت ، فأنت ملتزم شئت ام أبيت .

قد تسألون : ملتزم بماذا ؟ اذا قلنا : بالدفاع عن الحرية ، كان جوابنا سريعاً . هل القضية ان نكون حراس القيم المثالية ، مثل الكاتب بندا[1] قبل الخيانة ، ام علينا ان نحمي الحرية الحسية اليومية بخوضنا المعارك السياسية والاجتماعية ؟ ان هذا السؤال مرتبط بسؤال آخر ، بسيط جداً ظاهرياً ، لكننا لا نطرحه على انفسنا مطلقاً . هذا السؤال هو : « لمن نكتب ؟ » .

---

(١) جوليان بندا : كاتب وناقد فرنسي معاصر ، مشهور بكتابه « خيانة الكتبة » .

ملاحظات

١ ـ كذلك الامر على درجات مختلفة بالنسبة لموقف المشاهد تجاه الاعمال الفنية الاخرى (اللوحات ، السمفونيات ، التماثيل ، الخ .) .

٢ ـ ان كل وسيلة ، في الحياة العملية ، يمكن ان تعتبر غاية . منذ اللحظة التي نأخذ فيها بالبحث عنها . وكل غاية تتكشف كوسيلة لبلوغ غاية اخرى .

٣ ـ لقد ثار انفعال البعض لهذه الملاحظة . اذن انني اطلب ان يذكر لي اسم رواية واحدة كان القصد الصريح منها خدمة الاضطهاد ، اسم رواية واحدة كتبت ضد الساميين ، ضد السود ، ضد العمال ، ضد الشعوب المستعمَرة . قد تقول : « إذا لم تكن هناك رواية من هذا النوع ، فهذا لا يمنع ان

تكتب واحدة منه في المستقبل » . ولكنك ستعترف آنذاك بأنك صاحب نظرية تجريدي . انت ، لا انا . إذ انك ، باسم مفهومك التجريدي عن الفن ، تؤكد امكانية حدوث أمر لم يحدث سابقاً مطلقاً ، في حين انني اقتصر على اقتراح لواقع معترف عليه[1] .

---

(١) نعتقد ان سارتر يهاجم هنا الناقد الفرنسي اليميني اندريه روسو الذي كتب في عام ١٩٤٧ مقالا ينتقد فيه « ما هو الادب » ويدعي إن رواية ما قد تكون جميلة ، وإن كانت معادية للسامية .

٣

لمن نكتب

ليس في الأمر شك . للوهلة الاولى : اننا نكتب للقارىء الكوني . ولقد رأينا . بالفعل . ان تطلب الكاتب يتوجه مبدئياً الى « جميع » البشر . ولكن الاوصاف السابقة مثالية . فالكاتب في الواقع يعرف انه يتحدث الى حريات غائصة ، مقنعة ، لا يمكن التصرف بها ، وحريته نفسها ليست صافية جداً ، وعليه ان ينظفها . فهو يكتب ايضاً لينظفها . ومن السهل الى حد خطير الحديث بسرعة كبيرة عن القيم الخالدة ، لأن القيم الخالدة معراة من اللحم جداً . بل ان الحرية نفسها ، إذا نظر اليها من وجهة نظر الابدية ، تبدو غصناً جافاً ، لأنها ، كالبحر ، مبدوءة دوماً من جديد . انها ليست شيئاً آخر سوى الحركة التي ننتزع بها انفسنا باستمرار ونتحرر . ولا وجود لحرية معطاة ، بل على الانسان ان يغزو نفسه على صعيد الاهواء ،

والعرق ، والطبقة ، والامة ، ويغزو مع ذاته البشر الآخرين . لكن المهم ، في هذه الحالة ، هو الوجه المتفرد للعقبة التي يجب اقتلاعها ، الوجه المتفرد للمقاومة التي يجب التغلب عليها ، لأنه هو الذي يعطي الحرية وجهها ، حسب كل ظرف . واذا كان الكاتب قد اختار ، كما يريد « بندا » ، ان يهذر ، فهو يستطيع ان يتكلم بجمل جميلة عن تلك الحرية الخالدة التي تنادي بها الوطنية الاشتراكية ، والشيوعية الستالينية . والديموقراطيات الرأسمالية ، في آن واحد . وهو لن يزعج بذلك احداً ، لأنه لا يتوجه الى احد ، ولأنه قد مُنح سلفاً كل ما يطلبه . ولكن هذا ليس الا حلماً مجرداً ، وسواء شاء الكاتب او لم يشأ وحتى لو كان يطمح الى اكاليل الغار الخالدة ، فإنه يتحدث الى مواطنيه ، الى معاصريه ، الى اخوته في العرق او الطبقة . وبالفعل ، اننا لم نلاحظ بما فيه الكفاية ان العمل الفكري هو بطبيعته « مُلمِّح » . وحتى لو كان هدف المؤلف ان يعطي اكمل تقديم لموضوعه ، الا انه لا مجال هناك مطلقاً لأن يروي « كل شيء » ، فهو يعرف دوماً اشياء اكثر مما قوله . وهذا راجع الى ان اللغة إضمارية . ولو اردت ان اشير الى جاري بأن زنبوراً قد دخل من النافذة ، فليس علي ان القي خطاباً طويلاً . تكفي كلمة واحدة ، حركة واحدة : « انتبه ! » او « هناك ! » ، وما إن يراه ، حتى يكون كل شيء قد تم . لنفترض أننا امام اسطوانة تنسخ لنا ، دون تفسيرات ، المحادثات اليومية التي تدور في بيت من بيوت « بروفان » او

« آنغوليم[1] » . اننا لن نفهم منها شيئاً ، لأننا نفتقر الى « القرنية » ، اي نفتقر الى الذكريات المشتركة والادراكات المشتركة ، ووضع الزوجين ومشاريعهما ، وباختصار الى العالم بصورته التي يعلم كل من المتخاطبين انها بادية للآخر . وكذلك القراءة : ان الناس العائشين في عصر واحد او في مجتمع واحد ، والذين عاشوا الاحداث ذاتها ، والذين يطرحون على انفسهم الاسئلة ذاتها او يتملصون منها ، لهم مشارب واحدة ، وعلاقات مشتركة واحدة ، وتوجد بينهم الجثث ذاتها . لهذا يجب الا نكثر من الكتابة ، ما دامت توجد كلمات — مفاتيح . اني إذا ما رويت الاحتلال الالماني الى جمهور اميركي ، احتجت الى الكثير من التحليل والاحتراس ، وأضفت عشرين صفحة في تبديد الظنون والآراء المسبقة ، والاساطير ، وبعد ذلك يتوجب علي ان استوثق من مركزي عند كل خطوة ، وان ابحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تسمح بفهم تاريخنا . وان اضع دوماً نصب عيني الفرق بين تشاؤمنا اعتبارنا هرمين ، وبين تفاؤلهم باعتبارهم احداثاً . اما اذا كتبت عن الموضوع نفسه للفرنسيين ، فإننا نكون بين بعضنا البعض . فتكفي عند ذاك مثل هذه الكلمات مثلاً : « عزف موسيقى عسكرية المانية في كشك حديقة عامة » ، ان كل شيء هنا : ربيع حاد ، حديقة ريفية ، رجال ذوو رؤوس محلوقة

(١) مدينتان فرنسيتان .

ينفخون في آلات نحاسية ، مارة عمي صم يخثون الخطا ، مستمعان او ثلاثة متجهمون تحت الاشجار ، تحية الصباح هذه بالآلات الموسيقية التي لا تجدي فرنسا شيئاً والتي تضيع في السماء ، عارنا وقلقنا ، غضبنا ، وكبرياؤنا ايضاً . كذلك ان القارىء الذي اخاطبه ليس ميكروميغاس[1] ولا «الساذج»[2] ولا الإله الأب . انه لا يملك جهل المتوحش الطيب الذي يتوجب علينا ان نشرح له كل شيء بدءاً من المبادىء ، وهو ليس روحاً ولا صفحة بيضاء . كما انه لا يملك المعرفة المطلقة للملاك او للأب الابدي . انني اكشف له بعض مظاهر الكون ، واستفيد مما يعرف لأحاول ان اعلمه ما لا يعرف . انه يملك ، وهو المعلق بين الجهل الكلي وبين المعرفة الكاملة ، امتعة محددة تتنوع من لحظة الى اخرى وتكفي للكشف عن « تاريخيته » . وبالفعل انه ليس ابداً وعياً حينياً ، تأكيداً محضاً سرمدياً للحرية كما انه لا يحلق فوق التاريخ ، بل هو خائض فيه . والمؤلفون ايضاً تاريخيون ، وهذا هو بالضبط السبب الذي يجعل البعض منهم يتمنون ان يتملصوا من التاريخ بقفزة في الابدية . وبين هؤلاء البشر الغائصين في التاريخ ذاته ، والذين يهمون سوية في صنعه ، يقوم احتكاك تاريخي بواسطة الكتاب الترجمان . ان الكتابة والقراءة هما وجهان لواقعة تاريخية واحدة ، والحرية التي يدعونا اليها الكاتب ليست وعياً مجرداً محضاً لكوننا أحراراً .

---

(١) و (٢) البطلان الرئيسيان لقصتين لفولتير معروفتين بهذين الاسمين .

انها غير « كائنة » ، بحصر المعنى ، بل هي تكتسب ذاتها في موقف تاريخي . ان كل كتاب يقترح تحرراً حسياً بدءاً من انخلاع خاص . وبالتالي يوجد في كل كتاب التجاء ضمني الى مؤسسات ، الى عادات ، الى اشكال معينة في الاضطهاد والحرب ، الى حكمة اليوم وجنونه ، الى اهواء دائمة والى عناد عابر ، الى تطير والى فتوحات جديدة للعقل الراشد ، الى حقائق واضحة والى جهالات ، الى طرق خاصة في اجراء المحاكمات العقلية ، جعلت منها العلوم موضة تطبق في كل الميادين ، الى آمال ، الى مخاوف ، الى عادات في الحساسية ، والخيال وحتّى الادراك ، واخيراً الى تقاليد والى قيم متلقاة ، الى عالم يملكه المؤلف والقارىء بأجمعه بشكل مشترك . وهذا العالم المعروف جيداً ، هو العالم الذي يحييه المؤلف ويدخله بحريته . وهو الذي يتوجب على القارىء ان يباشر بدءاً منه تحرره الحسي : انه الانخلاع ، الموقف ، التاريخ ، انه هو الذي يجب ان استعيده وان آخذه على عاتقي ، انه هو الذي يجب ان ابدله او احافظ عليه ، من اجلي ومن اجل الآخرين . وما دامت حرية المؤلف وحرية القارىء ، تبحثان كل منهما عن الاخرى ، وتتبادلان التأثير من خلال عالم واحد ، اذن يمكننا القول ان اختيار المؤلف لمظهر من العالم هو الذي يقرر القارىء ، كما ان المؤلف ، في الوقت نفسه ، باختياره للقارىء يقرر الموضوع . وهكذا فإن كل اعمال الفكر تحتوي في ذاتها على صورة القارىء التي هي موجهة اليه . وانني لأستطيع ان

اصنع صورة « ناثانائيل » اعتماداً على « الأغذية الارضية » :
انني ارى ان الضياع الذي ندعوه الى التحرر منه انما هو العائلة ، والأموال غير المنقولة التي يملكها او سيملكها بالوراثة ، والمشروع النفعي ، والاخلاقية الملقنة ، والايمان الديني الضيق . كما ارى أن لديه ثقافة واوقات فراغ ما دام غير معقول ان نقترح « مينالك[1] » كمثال يحتذى على عامل يدوي ، او على عاطل عن العمل ، او على اسود من الولايات المتحدة . انني أعرف انه ليس مهدداً بأي خطر خارجي . لا بالجوع ، ولا بالحرب . ولا باضطهاد طبقة او عرق . ان الخطر الوحيد المعرض اليه هو ان يكون ضحية بيئته الخاصة . اذن فهو « ابيض » . « آري » ، غني ، وريث اسرة بورجوازية كبيرة تعيش في عصر مستقر نسبياً ما يزال سهلاً ، اخذت فيه عقيدة الطبقة المالكة بالأفول حديثاً او كادت . انه يشبه بالضبط « دانييل دي فونتانان[2] » الذي قدمه لنا « روجيه مارتن دي غار » فيما بعد كمعجب متحمس بأندريه جيد .

ولنأخذ مثلاً آخر اقرب عهداً : ان من المذهل ان لا يلاقي « صمت البحر[3] » ، العمل الذي كتبه مقاوم من

(١) مينالك هو الشخصية الرئيسية الثانية في « الاغذية الارضية » التي يدعو اندريه جيد بطله ناثانائيل الى احتذائها ، لان مينالك يمثل كل فرح الحياة .
(٢) من ابطال رواية روجيه مارتن دي غار الطويلة المشهورة « آل تيبو » .
(٣) الرواية القصيرة المشهورة لكاتب المقاومة الفرنسية الاول « فيركور » . ابطلها فتاة فرنسية وجدها ، يرفضان كل حديث مع الضابط الالماني المهذب الذي يقطن في منزلها اثناء الاحتلال .

الساعة الاولى ، الواضح هدفه لأعيننا تماماً ، الا الكراهية في اوساط المهاجرين في نيويورك ولندن وحتى في الجزائر احياناً .
ومن المذهل ايضاً ان يذهبوا الى حد اتهام مؤلفه بالتعاون .
وهذا راجع الى ان « فيركور » لم يكن يتطلع الى « ذلك » الجمهور . اما في المنطقة المحتلة ، على العكس ، فإن ما من انسان قد شك في نوايا المؤلف ولا في فعالية كتابته : كان يكتب لنا . وبالفعل ، انني لا اعتقد اننا سنستطيع الدفاع عن فيركور بالقول بأن « ألمانيه » حقيقي ، وان شيخه الفرنسي وحفيدته الفرنسية حقيقيان . وقد كتب كوستلر [1] عن هذا الموضوع صفحات جيدة جداً : ان صمت هذين الفرنسيين لا يبدو مشاكلاً للواقع سيكولوجياً ، بل ان له لطعماً خفيفاً من التأريخ الخاطىء ، فهو يذكر بصمت فلاحي موباسان الوطنيين العنيد اثناء احتلال آخر ، احتلال « آخر » مع آمال اخرى .
ومخاوف اخرى ، وعادات اخرى . اما بالنسبة للضابط الالماني ، فإن صورته لا تفتقر الى الحياة ، لكن فيركور ، الذي كان ، كما هو بدهي ، يرفض في الوقت نفسه كل احتكاك مع الجيش المحتل ، قد رسمه « انيقاً » ، بتركيبه للعناصر المحتملة لمثل هذا النموذج . وهكذا لا يتوجب علينا ، باسم « الحقيقة » ، ان نفضل هذه الصور على الصور التي كانت

---

(١) آرثر كوستلر كاتب مجري معاصر . كان من كبار الشيوعيين ثم انسحب .

الدعاية الانجلو ـ سكسونية تخترعها كل يوم . ولكن رواية فيركور كانت « انجع » بالنسبة لفرنسي مقيم في فرنسا عام ١٩٤١ . فعندما يكون العدو مفصولاً عنك بسد من نار ، يتوجب عليك ان تحكم عليه بجمعه كتجسيد للشر : فكل حرب مانوية[١] . اذن من المفهوم الا تضيع صحف انجلترا وقتها في التمييز بين الاخيار والاشرار في الجيش الالماني . لكن السكان المغلوبين المحتلين ، الممتزجين بغالبيهم ، يتعلمون ثانية . على العكس ، عن طريق التعود ، وبتأثير دعاية ماهرة ، ان يعتبروهم بشراً . بشر اخيار او اشرار ؛ اخيار « و » أشرار في آن واحد . ولو مثل لهم مؤلف من المؤلفات الجنود الالمان في عام ١٩٤١ غيلاناً، لأثار ضحكهم وضل عن هدفه . ولكن منذ نهاية ١٩٤٢ ، كان « صمت البحر » قد فقد فعاليته ، ذلك لأن الحرب بدأت ثانية فوق ارضنا : فمن جهة اولى ، دعاية سرية . وتخريب ، وتدمير خطوط الحديد ، واغتيالات ؛ ومن جهة ثانية ، اطفاء أنوار ، ونفي ، وسجن ، وتعذيب ، واعدام رهائن . هكذا وجد سد من نار غير مرئي فصل ثانية الالمان عن الفرنسيين . اننا لم نعد نريد ان نعرف ما اذا كان الالمان الذين يقلعون اعين اصدقائنا واظافرهم ، شركاء للنازية ام ضحايا لها . ولم يعد يكفي ان نحتفظ امامهم بصمت مترفع ، ما كانوا ليسامحوا به اصلاً . عند هذا المنعطف من الحرب ،

(١) اي أن احد طرفيها المتحاربين يمثل الخير ، والثاني يمثل الشر .

كان لابد للانسان من ان يكون معهم او ضدهم . ووسط الغارات والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفي ، اخذت رواية فيركور تبدو وكأنها قصيدة حب بريء : لقد فقدت جمهورها. ان جمهورها هو انسان ١٩٤١ . الذي اذلته الهزيمة . لكن الذي فاجأته مجاملة المحتل المدروسة ، والذي يرغب في السلام حقاً ، والذي افزعه شبح البولشفية . والذي ضللته خطابات بيتان[1] . وكان من العبث ان يمثل الالمان بالنسبة لهذا الانسان كوحوش دموية . بل كان لا بد من التسليم معه . على العكس ، بأنهم يمكن ان يكونوا مهذبين بل ووديين . وما دام قد اكتشف في دهشة ان معظمهم « بشر مثلنا » . كان لابد من الاظهار له ثانية ان الاخاء مستحيل . حتى في مثل هذه الحالة ، وان الجنود الغرباء هم أتعس واعجز كلما بدوا اكثر مودة ، وان من الواجب النضال ضد نظام وضد عقيدة هدامين حتى ولو كان البشر الذين جاؤونا بهما لا يبدون لنا اشراراً . وبالإجمال ، لما كنا نتوجه الى جمهور سلبي . ولما لم يكن هناك الا القليل من المنظمات الهامة التي تبدي حذراً كبيراً في قبول المنتسبين ، لذلك كان الشكل الوحيد للمعارضة الذي يمكن ان نطالب به السكان ، هو الصمت ، والاحتقار ، والطاعة الاجبارية التي تدل على كونها كذلك . هكذا حددت رواية فيركور جمهورها ،

---

(١) فيليب بيتان : مارشال فرنسا ((١٨٥٦-١٩٥١) ترأس الدولةالفرنسية خلال فترة الاحتلال (١٩٤٠ - ١٩٤٤) . وبعد الحرب حكم بالاعدام.

وهي بتحديده قد حددت نفسها : انها تريد ان تحارب ، في روح البورجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ ، آثار مواجهة مونتوار[١] . لقد كانت حية ، لاذعة ، ناجعة ، بعد سنة ونصف من الهزيمة . ولكنها ، بعد نصف قرن ، لن تستهوي احداً . واذا قرأها جمهور قليل الاطلاع يومذاك . فإنه سيقرؤها كحكاية جميلة وذابلة قليلاً ، عن حرب ١٩٣٩ . ويبدو ان الموز يكون طعمه افضل عند قطفه . كذلك ، فإن اعمال الفكر يجب ان تستهلك في مكانها .

إننا قد نغرى بأن نأخذ على كل محاولة لتفسير عمل فكري ما بالجمهور الذي يخاطبه ، قد نأخذ عليها دقتها الباطلة وطابعها غير المباشر . أليس من الابسط ، والادق ، والاكثر مباشرة ان نعتبر وضع المؤلف بالذات هو العامل المحدِد ؟ أليس من المناسب ان نتمسك بالمفهوم التيني[٢] عن « البيئة » ؟ وأنا سأجيب بأن التفسير بالبيئة هو فعلاً « محدِد » : ان البيئة « تنتج » الكاتب ، لهذا انا لا اؤمن بها . اما الجمهور فهو ، على العكس ، يناديه ، اي يطرح اسئلة على حريته . ان البيئة هي قوة دافعة من الوراء ، اما الجمهور فهو ، على العكس ، انتظار ، فراغ يجب ملؤه ، « تطلع » ، بالمعنى المجازي

(١) مواجهة الماريشال بيتان مع هتلر في عام ١٩٤٠ .

(٢) هيبوليت تين : ناقد فرنسي (١٨٢٨ — ١٨٩٣) صاحب نظرية العرق والبيئة والزمن في تفسير الاعمال الفنية .

والحقيقي على السواء . وباختصار ، انه « الآخر » . واذا كنت اذهب بعيداً جداً في دحض تفسير العمل بوضع الانسان ، فذلك لأني اعتبرت دوماً ان مشروع الكتابة تجاوز حر لوضع انساني معين و « كلي » . وهو في ذلك اصلاً ، لا يختلف عن سائر المشاريع الاخرى . كتب « اتيامبل[1] » في مقال مليء بالظرافة لكنه سطحي قليلاً « ١ » : « كنت بسبيل اعادة النظر في قاموسي الصغير عندما وقعت عيناي صدفة على ثلاثة سطور لجان بول سارتر يقول فيها : « ان الكاتب ، بالنسبة لنا ، بالفعل ، ليس فيستال او آرييل ، انه في القضية مهما فعل ، موسوم ، معرض للخطر ، في ابعد خلوة له[2] » . ان نكون في قلب القضية ، في الحمام . انني اكاد اتعرف في هذه الجملة كلمة بليز باسكال : « اننا خائضون في » . ولكني رأيت الالتزام بالتالي يفقد كل قيمة ، ويهبط فجأة الى الظاهرة الاكثر ابتذالاً ، الى ظاهرة الامير والعبد ، الى الشرط الانساني » .

انني لا اقول شيئاً آخر . كل ما هناك ان اتيامبل يتظاهر بالطيش . فإذا كان كل انسان « خائضاً في » ، فهذا لا يعني مطلقاً انه واعٍ لذلك تماماً . ان معظم الناس يمضون حياتهم في اخفاء التزامهم عن انفسهم ، وهذا لا يعني بالضرورة انهم يحاولون الهرب عن طريق الكذب ، او الفردوس المصطنع او الحياة الوهمية ، اذ يكفيهم ان يعتموا مصابيحهم ، ان

(١) اتيامبل : ناقد فرنسي معاصر له دراسة مشهورة عن رامبو .
(٢) هي السطور المذكورة في « تقدمة الازمنة الحديثة » .

يروا الاوائل دون الاواخر . او بالعكس . ان يتصدوا للغاية ويمروا مرور الكرام بالوسائل. ان يرفضوا التضامن مع اشباههم، ان يختموا بروح الجد . ان ينتزعوا عن الحياة كل قيمة بالنظر اليها من وجهة نظر الموت . وفي الوقت نفسه ان يجردوا الموت من كل فظاعة بالهرب منه الى ابتذال الحياة اليومية . وبإقناع انفسهم . اذا كانوا من طبقة مضهدة . أن بإمكان الانسان التملص من طبقته بعظمة العواطف . وبأن يخفوا على انفسهم . اذا كانوا من بين المضطهدين . اشتراكهم مع المضطهدين بزعمهم ان الانسان يستطيع ان يظل حراً في الأغلال اذا كان يتذوق الحياة الداخلية . ان الكتاب كالآخرين يستطيعون ان يلجؤوا الى كل هذا . وثمة بعض منهم . وهم الاغلبية . يقدمون مصنع حيل كاملاً الى القارىء الذي يريد ان ينام باطمئنان . انني سأقول بأن الكاتب يلتزم عندما يحاول ان يعي . كل وعي واوضحه . انه « خائض في » . اي عندما ينقل الالتزام . عنه وعن الآخرين .من صعيد التلقائية الفورية الى صعيد التأمل . ان الكاتب هو المتأمل بالذات والتزامه هو التأمل . واذا كان صحيحاً ان علينا ان نطلب حسابات عن عمله بدءاً من شرطه . الا انه يجب ان نتذكر ايضاً ان شرطه ليس شرط انسان بشكل عام فحسب . بل شرط كاتب ايضاً . لعله يهودي . وتشيكي ومن اسرة فلاحين . لكنه « كاتب » يهودي . « كاتب » تشيكي ومن فئة قروية . عندما حاولت في مقال آخر ان احدد موقف اليهودي . لم اجد الا هذا :

« اليهودي انسان يعتبره البشر الآخرون يهودياً : والتزامه هو ان يختار نفسه بنفسه بدءاً من موقف مفروض عليه ». ذلك ان هناك صفات لا تأتينا الا عن طريق احكام الغير فقط . أما بالنسبة للكاتب ، فإن الحالة اعقد ، لأن ما من انسان مضطر الى ان يختار نفسه كاتباً . وهكذا فإن الحرية هي الاصل : انني مؤلف بسبب مشروعي الحر اولاً في ان اكتب . ولكن سرعان ما ينضاف هذا : انني اصبح انساناً يعتبره البشر الآخرون كاتباً ، اي انساناً مضطراً الى ان يجيب على طلب معين ، يُقلد وظيفة اجتماعية معينة . ومهما كانت اللعبة التي يريد ان يلعبها ، الا ان عليه ان يلعبها بدءاً من مفهوم الآخرين عنه . انه يستطيع ان يريد تعديل الشخصية التي تنسب الى الاديب في مجتمع معطى ، ولكن اذا أراد ان يغيرها . فعليه ان يتلبسها أولاً . وهكذا يتدخل الجمهور بأعرافه ، ورؤيته للعالم ، ومفهومه عن المجتمع والادب في قلب المجتمع . انه يحاصر الكاتب ، ويطوقه ، وتصبح متطلباته الآمرة او المداربة ، ورفضه ، وهربه ، هي معطيات الواقع الذي يمكن ان يبنى العمل بدءاً منه . لنأخذ مثال الكاتب الاسود الكبير ريشارد رايت[1] . اذا نحن اخذنا بعين الاعتبار شرطه « كإنسان » فحسب ، اي شرطه « كزنجي » من جنوب الولايات المتحدة منقول الى الشمال ، ادركنا فوراً انه لا يستطيع ان يكتب الا

---

(١) مؤلف الرواية المشهورة «صبي من البلد». وقد مات مؤخراً في باريس.

عن سود او بيض « منظور اليهم بأعين السود » . هل نستطيع ان نفترض . ولو للحظة ، انه يقبل بأن يمضي حياته في تأمل الحق . والجمال ، والخير الابدي ، بينما ٩٠ بالمئة من زنوج الجنوب محرومون عملياً من حق الانتخاب ؟ واذا ما دار الحديث هنا عن خيانة الاديب ، فإنني اجيب انه لا وجود للادباء عند المضطهَدين . ان الكتبة هم بالضرورة طفيليات الطبقات او العروق التي تضطهِد . اذن اذا ما اكتشف اسود من الولايات المتحدة في نفسه ميلاً الى ان يكون كاتباً ، فإنه يكتشف في الوقت نفسه ذاته : انه الانسان الذي يرى البيض من الخارج ، الذي يتمثل الثقافة البيضاء من الخارج، والذي يظهر كل كتاب له ضياع العرق الاسود في قلب المجتمع الاميركي . ليس بشكل موضوعي على طريقة الواقعيين ، لكن بشكل عاطفي عنيف بحيث يشرك قارئه معه . لكن هذا الفحص يترك طبيعة عمله غير محددّة : فهو يستطيع ان يكون كاتباً انتقادياً . او مؤلف اغاني البلوز ، او إرميا زنوج الجنوب . فإذا اردنا ان نذهب ابعد من ذلك، فعلينا انأخذ بعين الاعتبار جمهوره. إلى من يتوجه إذن ريشارد رايت ؟ يقيناً انه لا يتوجه الى الانسان العام : ان مفهوم الانسان العام يتضمن هذه المميزة الاساسية بكونه غير ملتزم في اي عصر خاص ، وبكونه لا ينفعل ، قليلاً او كثيراً ، لمصير زنوج لويزيانا او لمصير العبيد اليونانيين في أيام سبارتاكوس ، على حد سواء . ان الانسان العام لا يستطيع ان يتصور الا القيم العامة . انه تأكيد محض

ومجرد لحقوق الانسان غير القابلة للإبطال . ولكن رايت لا يستطيع ايضاً ان يفكر في ان يوجه كتبه الى العرقيين البيض في فرجينيا او كارولينا . الذين اعلنوا الحصار مسبقاً . والذين لن يفتحوها . ولا الى الفلاحين السود في مزارع الميسيسيبي بلويزيانا الذين لا يعرفون القراءة . واذا ظهرت عليه السعادة من الاستقبال الذي تقابل به اوروبا كتبه . الا ان من الجلي انه لم يفكر اولاً . عند كتابتها . بالرجل الاوروبي . ان اوروبا بعيدة . وسخطها غير ناجع . ومراء . وليس بالإمكان ان ينتظر الشيء الكثير من امم استعبدت الهند . والهند الصينية . وافريقيا السوداء . وتكفي هذه الاعتبارات وحدها لتحدد قراءه : انه يتوجه الى سود الشمال المثقفين والى الاميركيين البيض ذوي الارادة الطيبة (المثقفون . ديموقراطيو اليسار . الراديكاليون . العمال المنتسبين الى « مؤتمر التنظيم الصناعي[1] »

وهذا لا يعني انه لا يتوجه من خلالهم الى جميع البشر . لكنه يتوجه اليهم من « خلالهم » : فكما ان الحرية الابدية تُستشف في افق التحرر التاريخي والحسي الذي يجد في اثره . كذلك فإن كونية الجنس البشري تكمن في افق فئة قرائه الحسية والتاريخية . ان الفلاحين السود الاميين ومزارعي الجنوب يمثلون هامش امكانيات مجردة حول جمهوره الواقعي : فالأمي يستطيع . بعد كل شيء . ان يتعلم القراءة . كما يمكن « للصبي الاسود[2] »

---

(١) اكبر نقابة عمالية في اميركا .
(٢) رواية لرايت .

ان يقع بين يدي اشد الناس عناداً في كراهية الزنوج وان يفتح عينيه . هذا يعني فقط ان كل مشروع انساني يتجاوز حدوده الواقعية ويمتد رويداً رويداً حتى اللامتناهي . ثم من الملاحظ انه يوجد في قلب هذا « الجمهور الواقعي » كسر واضح . ان القراء السود يمثلون لريشارد رايت الذاتية . الطفولة نفسها . والمصاعب نفسها . والعقد نفسها : انهم يفهمون بنصف كلمة . بقلوبهم . انه . في سعيه الى ان يستنير بخصوص وضعه الشخصي . ينيرهم على انفسهم . انه يتوسط الحياة التي يعيشونها يوماً فيوماً . بشكل مباشر . والتي يتحملون ألمها دون ان يجدوا كلمات يعبرون بها عن آلامهم ، ويسميها . ويريها لهم : انه وعيهم . والحركة التي يرتفع بها مما هو مباشر إلى استرجاع شرطه بتأمل إنما هي حركة عرقه كله . ولكن مهما كانت ارادة القراء البيض الطيبة . الا ان هؤلاء يمثلون « الآخر » بالنسبة لكاتب اسود . انهم لم يعيشوا ما عاشه ، ولا يستطيعون ان يفهموا شرط الزنوج الا بقصارى الجهد والا بالاستناد الى مجانسات تهدد بأن تفضحهم في كل لحظة . ثم ان رايت . من جهة اخرى . لا يعرفهم تماماً : انه لا يدرك . الا من الخارج فقط ، طمأنينتهم المتكبرة وذلك اليقين الهادىء ، الذي يشترك فيه كل الآريين البيض . اليقين بأن العالم ابيض وانهم مالكوه . ان البيض لا يرون في الكلمات التي يخطها على الورق نفس المعنى الذي يراه السود : لذلك عليه ان يختارها بتبصر ، ما دام يجهل الصدى الذي ستجده في وعي اولئك الاشخاص الاجانب .

وعندما يحدثهم ، فإن هدفه بالذات يكون قد تبدل : لأن قصده آنذاك ان يحرجهم وان يجعلهم يقيسون مسؤولياتهم ، ان يسخطهم وان يسبب لهم الخجل . وهكذا فإن كل عمل لرايت يحتوي على ما سماه بودلير « طلباً لجوجاً مزدوجاً في آن واحد » ، وكل كلمة تُرجع الى قرينتين . وتطبق على كل جملة قوتان في آن واحد ، تحددان توتر قصتها الذي لا تمكن مقارنته بشيء مطلقاً . ولو تحدث الى البيض وحدهم ، لأمكن ان يبدو اكثر إسهاباً ، اكثر تعليماً ، واكثر سباباً ايضاً . ولو تحدث الى السود وحدهم ، لبدا اكثر إضماراً ، واكثر مشاركة ، واكثر رثاء ايضاً . ولكان عمله في الحالة الاولى قريباً من الهجاء ، وفي الحالة الثانية قريباً من المراثي التنبوية : فإرميا لم يكن يتحدث الا الى اليهود . لكن ريشارد رايت ، الذي يكتب الى جمهور ممزق ، قد عرف كيف يحافظ على هذا التمزق ويتجاوزه في آن واحد : فجعل منه ذريعة لعمل فني .

* * *

ان الكاتب يستهلك ولا ينتج ، وحتى لو قرر ان يخدم بالريشة مصالح المجتمع . ان اعماله تبقى مجانية ، وبالتالي لا يمكن تقديرها . ان قيمتها التجارية محددة تحديداً تحكمياً . فهو في بعض العصور يحظى بالضيافة ، وفي عصور اخرى يأخذ نسبة مئوية على اسعار مبيع كتبه . ولكن ، كما انه لا يوجد قياس مشترك بين القصيدة وبين الضيافة الملكية في الانظمة القديمة ، كذلك لا يوجد مثل هذا القياس في المجتمع الراهن

بين العمل الفكري وبين مكافأته بنسبة مئوية . وفي الحقيقة ان الكاتب لا يُدفع له ، بل تقدم له وسائل العيش ، الكريم او الذليل حسب العصور . وهو لا يستطيع ان يسير في غير هذا النحو . لأن نشاطه « غير مفيد » ، اذ ليس من « المفيد » اطلاقاً ، بل واحياناً من « المؤذي » ، ان يعي المجتمع ذاته . ذلك لأن المفيد يتحدد بالضبط في اطر مجتمع منظم ، وتبعاً لمؤسسات ، وقيم ، وغايات محددة اصلاً . فإذا ما رأى المجتمع نفسه . وعلى الاخص اذا ما رأى انه « مرئي » ، فإن في ذلك ، بحد ذاته ، نقضاً للقيم القائمة وللنظام : فالكاتب يقدم له صورته، ويدعوه الى ان يأخذها على عاتقه، او الىأن يبدل نفسه . وهو ، على كل حال ، يتبدل . انه يفقد التوازن الذي يمنحه اياه الجهل ، ويتأرجح بين الخجل وعدم الحياء ، ويمارس المراءاة . وهكذا فإن الكاتب يهب المجتمع « وعياً تعيساً » ، وهو ، من هذه النقطة ، في عداء دائم مع القوى المحافظة التي تتمسك بالتوازن الذي يريد ان يهدمه . ذلك لأن الانتقال الى اللامباشر الذي لا يمكن ان يتم الا بنفي المباشر هو ثورة دائمة . ان الطبقات الحاكمة وحدها تستطيع ان تسمح لنفسها بترف مكافأة نشاط خطر وغير منتج كهذا النشاط ، واذا كانت تفعل ذلك ، فهذا تكتيك منها وسوء فهم في آن واحد . وهو سوء فهم في اغلب الاحيان ، لأن اعضاء النخبة الحاكمة ، باعتبارهم قد تخلصوا من الهموم المادية ، قد تحرروا الى حد يكفي ليرغبوا في ان يعوا انفسهم وعياً تأملياً . انهم يريدون

ان يستعيدوا ملكية ذاتهم وان يكلفوا الفنان بأن يقدم لهم صورتهم دون ان يتبينوا ان عليهم فيما بعد ان يأخذوها على عاتقهم . وهو تكتيك عند البعض . لأنهم . اذ تعرفوا الخطر . يستضيفون الفنان ليراقبوا قوته الهدامة . وهكذا فإن الكاتب هو طفيلي « النخبة » الحاكمة . لكنه . وظيفياً . يسير في عكس مصالح الذين يقدمون له وسائل العيش «٢» . وهذه هي المعركة الاولية التي تحدد شرطه . واحياناً تكون المعركة جلية . اننا ما نزال نتحدث عن تلك الحاشية التي سببت نجاح « زواج فيغارو[١] » على الرغم من انها قرعت أجراس موت العهد . واحياناً اخرى تكون مقنعة . لكنها تظل موجودة لأن التسمية هي اظهار . والاظهار تغيير .

ولما كان نشاط النقض هذا . الذي يضر بالمصالح القائمة . يهدد بالاسهام . ولو كانت مساهمته متواضعة جداً . في تغيير النظام . ولما كانت هذه الطبقات المضطهدة . من جهة اخرى . لا تتذوق القراءة ولا تملك وقتاً فارغاً لها . لذلك فإن مظهر المعركة الموضوعي يمكن ان يعبر عن نفسه كصراع بين القوى المحافظة او جمهور الكاتب الواقعي . وبين القوى التقدمية او الجمهور الافتراضي . ان الكاتب يستطيع في مجتمع بلا طبقات . بنيته الداخلية ثورة مستمرة ، ان يكون وسيطاً « للجميع » . كما يمكن لنقضه المبدئي ان يسبق او يرافق

---

(١) مسرحية كوميدية نثرية لبومارشيه من خمسة فصول. كتبت عام ١٧٨٤.

التبدلات الفعلية . وهذا هو المعنى العميق الذي يجب ان يعطى في رأيي الى فكرة « النقد الذاتي » . ان توسيع جمهوره الواقعي حتى حدود جمهوره الافتراضي . سينجز في وعيه مصالحة بين الاتجاهات المتعادية ، وسيمثل الادب ، بعد ان تحرر كلياً ، « السلبية » باعتبارها فترة ضرورية للبناء . ولكن هذا النموذج من المجتمعات لا وجود له حالياً حسب معرفتي ، ويمكننا ان نشك في ان يكون ممكناً . اذن فالمعركة تظل مصدر ما سأسميه تقلبات الكاتب وضميره التعيس .

انها تقتصر على ابسط تعبير لها عندما لا يكون للجمهور الافتراضي وجود عملياً، وعندما تمتص الطبقة صاحبة الامتياز الكاتب بدلاً من ان يظل على هامشها . وفي مثل هذه الحالة يتحد الادب اتحاداً جوهرياً بعقيدة الحكام ، ويتم التأمل في قلب الطبقة ، ويتجه النقض الى الجزئيات ويتم باسم المبادىء التي لا جدال فيها . وهذا ما حدث مثلاً في اوروبا في مطلع القرن الثاني عشر اذ اصبح الكاتب يكتب للكتبة فقط . لكنه كان يستطيع ان يحتفظ بنقاوة الضمير . لأن هناك طلاقاً بين ما هو روحي وبين ما هو زمني . ان الثورة المسيحية قد شقت طريق السؤدد أمام ما هو روحي ، اي الروح بالذات ، كسلبية ، ونقض ، وتعال ، وبناء دائم . وأحلت مجتمع الحريات « المعادي للطبيعة » محل ملكوت الطبيعة . ولكن كان من الضروري أن تؤخذ اولاً هذه القدرة الشاملة على تجاوز الموضوع على انها موضوع ، وان يظهر هذا النفي الدائم للطبيعة

كطبيعة بالدرجة الاولى ، وان تتجسد تلك الطاقة على الخلق الدائم لعقائد وعلى تجاوزها ، ان تتجسد ، كبداية ، في عقيدة خاصة . لقد كان الروحي ، في القرون الاولى من عصرنا هذا ، اسيراً للمسيحية ، او اذا فضلنا ، كانت المسيحية هي الروحي بالذات لكن « مضيعاً » . انها الروح التي تصنع الموضوع . ومن هنا نفهم ان تتجلى اولاً كاختصاص لبعض الافراد ، بدلاً من ان تظهر كمشروع مشترك يعاد بدؤه دوماً ، لجميع البشر . لقد كان لمجتمع العصر الوسيط حاجات روحية ، ولقد اقام لخدمتها سلكاً من الاختصاصيين ينتسبون اليه عن طريق الاختيار المتبادل. اننا نعتبر اليوم القراءة والكتابة حقين للانسان، ووسيلتين في الوقت نفسه ، للاتصال « بالآخر » . وهما حقان طبيعيان وبديهيان كطبيعية اللغة الشفهية وبداهتها. لهذا فإن الفلاح الاكثر جهلاً هو قارىء بالقوة . اما في ايام الاكليريكيين فقد كانتا تكنيكاً محفوظاً بدقة للمحترفين . وما كانتا لتمارسا لذاتهما ، كتمارين للروح ، ولم يكن لهما هدف التوصيل الى ذلك المذهب الانساني الرحب غير المحدد الذي سمي فيما بعد « الانسانيات » . بل كانتا فقط وسيلتين للمحافظة على العقيدة المسيحية ولتناقلها . كانت معرفة القراءة اداة ضرورية لتحصيل معرفة النصوص المقدسة وشروحها التي لا تحصى . كانت معرفة القراءة تعني معرفة الشرح . وما كان سائر البشر يتطلعون الى امتلاك هذين الفنين التكنيكيين المهنيين اكثر مما نتطلع اليوم الى تعلم حرفة النجار او القانوني ، اذا كنا نمارس

مهناً اخرى . كان البارونات يعتمدون على الاكليريكيين للقيام بمهمة انتاج الروحية والحفاظ عليها . وكانوا عاجزين بذاتهم عن القيام بمراقبة الكتاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، وما كانوا يستطيعون تمييز الهرطقة عن المعتقدات القويمة ، اذا تُركوا بدون مساعدة . كانوا يثورون فقط عندما يلجأ البابا الى السلطة المدنية . فكانوا آنذاك يسلبون ويحرقون كل شيء ؛ ولكنهم كانوا يفعلون ذلك فقط لأنهم يثقون بالبابا ولأنهم لا يحتقرون اية فرصة للسلب . وصحيح ان العقيدة موجهة لهم في النهاية ، لهم وللشعب ، لكنها كانت توصل اليهم شفهياً بالمواعظ ، ثم سرعان ما ملكت الكنيسة لغة ابسط من الكتابة : هي الصورة . ان تماثيل الاديرة والكاتدرائيات ، والواح الزجاج المصورة ، والرسوم ، والفسيفساء ، تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . وكان الاكليريكي يكتب ، على هامش ذلك المشروع الواسع لتمجيد الايمان ، اقول كان يكتب تآريخه ، ومؤلفاته الفلسفية ، وشروحه ، وقصائده . وكانت موجهة الى اقرانه ، ومراقبة من قبل رؤسائه. وما كان عليه ان يهتم بالتأثير الذي ستحدثه مؤلفاته على الجماهير ، لأنه مطمئن سلفاً انها لن تطلع عليها . وما كان ليستطيع ان يفكر بإدخال التأنيب على ضمير اقطاعي نهاب أو مكار : فالعنف أمي . اذن لم يكن هدفه ان يُرجع صورته الى ما هو زمني ، ولا ان يأخذ موقفاً ، ولا ان يستخلص ما هو روحي من التجربة التاريخية بجهد مستمر . لكن ، على العكس تماماً ، فما دام الكاتب من الكنيسة ، وما

دامت الكنيسة معهداً روحياً غير محدود يثبت كرامته بمقاومته التبدل . وما دام التاريخ والزمني لا يشكلان الا كلاً واحداً ، وما دامت الروحية تتميز جذرياً عن الزمني . وما دام هدف الطبقة الاكليريكية هو الحفاظ على هذا التميز ، اي الحفاظ على نفسها كسلك متخصص تجاه القرن . وما دام الاقتصاد بالاضافة الى ذلك . مجزأ جداً ووسائل النقل نادرة جداً وبطيئة جداً بحيث ان الاحداث التي تجري في مقاطعة لا تمس مطلقاً المقاطعة المجاورة وبحيث يستطيع الدير ان يتمتع بأمانه الخاص ، لهذا كله فإن مهمة الكاتب . تماماً كمهمة بطل « الاكارنيين [1] » عندما تكون بلاده في حرب . هي ان يثبت استقلاله بانهماكه في تأمل « الأبدي » لا غير . انه يؤكد دون تراخٍ ان «الابدي» موجود ، ويظهره فقط بمجرد كون اهتمامه الوحيد هو النظر اليه . وهو ، بهذا المعنى . يحقق المثل الاعلى لبندا ، لكننا نرى في اية شروط : اذ يجب ان تضيّع الروحية والادب ، وان تنتصر عقيدة خاصة ، وان تجعل الكثرة الاقطاعية انعزال الاكليريكيين ممكناً ، وان تكون اغلبية السكان العظمى امية ، وان يكون جمهور الكاتب الوحيد هو مجمع الكتاب الآخرين . وليس من المعقول ان يستطيع الكاتب ان يمارس حريته في التفكير ، وان يكتب الى جمهور يتجاوز جماعية الاخصائيين الضيقة ويقتصر على وصف مضمون القيم الابدية والافكار

---

(١) مسرحية لأريستوفان مثلت في عام ٤٢٥ ق.م. يسخر فيها من انصار الحرب مع سبارطة .

« القبنية » ، في آن واحد . ان نقاء ضمير الاكليريكي الوسيطي قد ازهر فوق ضريح الادب .

الا انه ليس من الضروري تماماً ، حتى يحتفظ الكتاب بهذا الضمير السعيد ، ان يستحيل جمهورهم الى سلك مشكل من المحترفين . اذ يكفي ان يغرقوا في عقيدة الطبقات الحاكمة ، وان يتشربوها كلياً ، حتى لا يعودوا قادرين على تصور عقائد اخرى . ولكن وظيفتهم ، في مثل هذه الحالة ، تتعدل : اذ لا يعود المطلوب منهم ان يكونوا « حرس » العقائد ، بل الا يشنعوا بها فحسب . وكمثال ثانٍ على انضمام الكتاب الى العقيدة القائمة ، نستطيع ان نختار ، على ما اعتقد ، القرن السابع عشر الفرنسي .

في ذلك العصر ، كانت « علمنة » الكاتب وجمهوره في طريقها الى الانجاز . ولا شك في ان منبعها هو القوة الامتدادية للشيء المكتوب ، وطابعه التذكاري ، والنداء الى الحرية الذي يتضمنه كل عمل فكري . ولكن ثمة ظروف خارجية قد ساهمت فيها ايضاً مثل تطور التعليم ، واضعاف السلطة الروحية ، وظهور العقائد الجديدة المكرسة بصراحة الى ما هو زمني . لكن العلمنة لا تعني التعميم . فقد ظل جمهور الكاتب محدد بدقة . وكان في مجموعه يدعى « المجتمع » ، وكانت هذه الكلمة تدل على جزء من الحاشية ، والاكليريكيين ، والقضاة ، والبورجوازية الغنية . أما اذا نظر اليه فرداً فرداً فكان القارىء يدعى « رجلاً شريفاً » وكان يمارس وظيفة رقابة معينة تسمى

« الذوق » . اي انه كان ، بكلمة واحدة ، عضواً من الطبقات العليا واخصائياً . واذا انتقد الكاتب ، فهذا لأنه يعرف الكتابة هو نفسه . ان جمهور كورناي ، وباسكال ، وديكارت هو مدام دي سيفينيه [1] . والفارس دي ميري [2] . ومدام غرينيان [3] ، ومدام دي رامبويه [4] . وسانت — افريموند . اما اليوم فالجمهور هو ، بالنسبة للكاتب ، في حالة سلبية : انه ينتظر ان تفرض عليه افكار او شكل فني جديد . انه الكتلة الهامة التي ستتجسد فيها الفكرة . ووسيلته في المراقبة غير مباشرة وسالبة . اننا لن نستطيع ان نقول انه يعطي رأيه . انه فقط يشتري الكتاب او لا يشتريه . وعلاقة المؤلف بالقارىء مماثلة لعلاقة الذكر بالانثى : ذلك لأن القراءة قد اصبحت مجرد وسيلة للاستعلام ، والكتابة وسيلة عامة جداً للإيصال. لقد كانت معرفة الكتابة في القرن السابع عشر تعني معرفة الكتابة جيداً . وليس ذلك لأن « العناية » قد وزعت بالتساوي هبة الاسلوب بين جميع البشر ، بل لأن القارىء ، اذا لم يعد يتحد كل الاتحاد بالكاتب ، الا انه ظل كاتباً بالقوة . انه يشكل جزءاً من نخبة طفيلية تعتبر فن الكتابة دلالة على تفوقها ، إن لم نقل انها تعتبره مهنة . انه يقرأ لأنه يعرف الكتابة ، وكان

(١) كاتبة فرنسية (١٦٢٦–١٦٩٦). مشهورة برسائلها الى ابنتها .
(٢) كاتب اخلاقي فرنسي (١٦٠٧–١٦٨٤).
(٣) ابنة مدام دي سيفينيه (١٦٤٦–١٧٠٥).
(٤) المركيزة دي رامبويه (١٥٨٨–١٦٦٥). صاحبة صالون ادبي مشهور.

بإمكانه ، بشيء من الحظ ، ان يكتب ما يقرؤه . وكان الجمهور فعالاً : فكان نتاج الفكر يوضع رهن مشيئته حقاً ، فيحكم عليه باسم سلم من القيم التي كان يسهم في الحفاظ عليها . وليس بإمكاننا حتى ان نتصور ثورة مماثلة للرومانتيكية في ذلك العصر ، لأن مثل هذه الثورة تتطلب مساهمة من جمهور متردد ، يتلقى المفاجأة والإقلاق والانعاش فجأة بالكشف له عن افكار او عواطف يجهلها ، جمهور يتطلب دوماً ، لعدم وجود قناعات صلبة ، ان يُغتصب ويُخصب . ولكن القناعات ، في القرن السابع عشر ، كانت وطيدة لا تمكن زعزعتها ، فالعقيدة الدينية قد تضاعفت بعقيدة سياسية أفرزها ما هو زمني بالذات : فلم يكن اي انسان يشك في وجود الله ، او في حق الملك الالهي . وكانت « للمجتمع » لغته ، ونعمه ، وطقوسه [٩]، وكان يريد ان يجدها في الكتب التي يقرؤها . وكذلك مفهومه عن الزمن . ولما كانت الواقعتان التاريخيتان اللتان يتأملهما دون كلل – الخطيئة الاصلية والخلاص – تعودان الى ماضٍ بعيد . ولما كانت الاسر الكبيرة الحاكمة تستخلص كبرياءها وتبرير امتيازاتها من هذا الماضي بالذات ، ولما كان المستقبل لا يمكن ان يأتي بجديد ، وما دام الله اكمل من ان يبدل ، وما دامت اكبر سلطتين ارضيتين ، الكنيسة والمملكة ، لا تطمحان الا الى السكون ، لهذا كله كان عنصر الزمنية الفعال هو الماضي ، الذي هو نفسه انحطاط محسوس للأبدي . أما الحاضر فهو خطيئة مستمرة لا تستطيع ان تجد عذراً لها الا

اذا عكست ، بأقل قدر ممكن من الشر ، صورة عصر دالت دولته . ولا بد لأية فكرة ، حتّى تلقى الاستقبال ، ان تبرهن على قدمها ، ولا بد لأي عمل فني ، حتّى ينال الاعجاب ، ان يستوحي نموذجاً قديماً . ونحن ما نزال نجد كتاباً نصبوا من انفسهم ، بصراحة ، حراساً لهذه العقيدة . فما يزال هناك اكليريكيون كبار من الكنيسة ، لا هم لهم الا حماية العقيدة . ويضاف اليهم « *كلاب الحراسة* » *من العالم الزمني* . امثال مؤرخي العصر ، وشعراء البلاط ، والحقوقيين والفلاسفة الذين يهتمون بإقامة عقيدة الملكية المطلقة والحفاظ عليها .

ولكننا نشهد ظهور فئة ثالثة من الكتاب الى جانبهم . كتاب علمانيين حقاً ، « يقبل » معظمهم عقيدة العصر الدينية والسياسية دون ان يرى نفسه مسؤولاً عن البرهنة عليها او الحفاظ عليها . وهم لايكتبون عنها ، بل يتبنونها ضمنياً ، فهي بالنسبة لهم ما سميناه منذ قليل بالقرينة او مجموع الافتراضات المسبقة المشتركة بين القراء والمؤلف ، والتي هي ضرورية لتمكن هؤلاء القراء من فهم ما يكتبه هذا المؤلف . وهم ، بشكل عام ، ينتسبون الى البورجوازية . انهم ضيوف على الطبقة النبيلة . ولما كانوا يستهلكون دون ان ينتجوا ، ولما كانت الطبقة النبيلة لا تنتج ايضاً ، بل تعيش من عمل الآخرين ، فهم اذن طفيليو طبقة طفيلية . انهم ما عادوا يعيشون في مجمع ، لكنهم يشكلون ، في هذا المجتمع الشديد الاندماج ، نقابة ضمنية ، وقد اختارت السلطة الملكية ، لتذكرهم دوماً بأصلهم المجمعي وبإكليريكيتهم

القديمة ، بعضاً منهم وضمتهم في نوع من المجمع الرمزي هو : الاكاديمية . ان الملك يطعمهم ، والنخبة تقرؤهم . لهذا فإنهم لا يهتمون الا بالاجابة على طلب هذا الجمهور الضيق . وضميرهم مرتاح ايضاً او بقدر ما كان ضمير اكليريكيي القرن الثاني عشر مرتاحاً تقريباً . وكان من المستحيل في ذلك العصر ان يأتي ذكر لجمهور افتراضي متميز عن الجمهور الواقعي . وقد يحدث ان يتكلم « لابروييرِ[1] » « عن » فلاحين ، لكنه لا يوجه كلامه « اليهم » ، وإذا ما وصف حالتهم البائسة ، فهو لا يفعل ذلك ليستخلص منه دليلاً ضد العقيدة التي هو راضٍ بها ، بل يفعل ذلك باسم هذه العقيدة : ان حالتهم تلك عار على الملوك المستنيرين ، على المسيحيين الطيبين . وهكذا يخاطبون الجماهير من فوق رؤوسها ، وحتى دون ان يتصوروا ان الكتاب يمكن ان يساعدها على وعي ذاتها . وقد نفى تجانس الجمهور كل تناقض في روح المؤلفين . انهم غير متوزعين مطلقاً بين قراء واقعيين ، لكن مكروهين ، وبين قراء افتراضيين ، مرغوبين ، لكن يتعذر الوصول اليهم . انهم لا يطرحون على انفسهم اسئلة عن الدور الذي عليهم ان يلعبوه في العالم ، لأن الكاتب لا يتساءل عن مهمته الا في العصور التي لا تكون فيها مخطوطة بوضوح ، والتي يضطر فيها الى

---

(١) جان دي لابروييرِ كاتب واخلاقي فرنسي (١٦٤٥-١٦٩٦) . مشهور بكتابه « الطبائع » .

ان يخترعها او يعيد اختراعها . اي عندما يتبين ، وراء قراء النخبة ، كتلة غير متبلورة من القراء الممكنين ، يستطيع ان يختار اكتسابهم او عدم اكتسابهم ، وعندما يتوجب عليه ان يقرر بنفسه علاقاته معهم . في حالة الطلب منه الوصول اليهم . لقد كان لمؤلفي القرن السابع عشر وظيفة محددة . لأنهم كانوا يخاطبون جمهوراً مستنيراً . فعالاً ومحدوداً بدقة . يمارس عليهم رقابة مستمرة . انهم مجهولون من الشعب . ومهنتهم ان يُرجعوا صورته الى النخبة . التي تقوم بأودهم . ولكن هناك عدة وسائل لإرجاع صورة ما : فثمة لوحات هي بذاتها نقض . لأنها صنعت من الخارج وبدون انفعال من قبل رسام يرفض كل مشاركة مع نموذجه . ولكن ، كي يستطيع الكاتب ان يعقل مجرد فكرة رسم لوحة ـ نقض لقارئه الواقعي . فلا بد له من ان يكون قد وعى تناقضاً معيناً بينه وبين جمهوره . اي ان يأتي قراءه « من الخارج » وان ينظر اليهم بدهشة او ان يشعر بأن المجتمع الصغير الذي يشكله معهم تثقل عليه نظرة مندهشة هي نظرة الآخرين الاجانب (الاقليات الوثنية ، والطبقات المضطهَدة ، الخ) . ولكن لما لم يكن هناك وجود ، في القرن السابع عشر ، للجمهور الافتراضي ، ولما كان الفنان يقبل عقيدة النخبة دون ان ينتقدها ، لذا كان يجعل من نفسه شريكاً لجمهوره ، ولا تأتي اية نظرة اجنبية لتوقع الاضطراب في ألعابه . فالناثر ليس ملعوناً ، بل ولا الشاعر . فليس عليهما ان يقررا عند كل مؤلَّف معنى الادب وقيمته ، ما دام هذا

المعنى وتلك القيمة مثبتتين من قبل التقاليد . انهما لا يعرفان ، وهما المندمجان بقوة في مجتمع متسلسل الرتب ، كبرياء التفرد او قلقه. إنهما ، بكلمة واحدة، «كلاسيكيان». وبالفعل ان الكلاسيكية توجد عندما يتخذ مجتمع من المجتمعات شكلاً مستقراً نسبياً ، وتتغلغل فيه اسطورة خلوده ، اي عندما يخلط الحاضر بالابدي والتاريخية بالتقليدية ، وعندما يكون تسلسل رتب الطبقات قائماً بشكل لا يتجاوز معه الجمهورُ الافتراضي مطلقاً الجمهورَ الواقعي . وبحيث يكون كل قارىء ، بالنسبة للكاتب ، ناقداً متخصصاً ورقيباً ، وعندما تكون قوة العقيدة الدينية والسياسية قوية جداً ، والنواهي حازمة جداً . بحيث لا يعود هناك مجال ، في اية حالة ، للكشف عن ميادين جديدة للفكر . ويصبح الهدف كله صياغة « الافكار العامة » التي تبنتها النخبة . بحيث تكون القراءة – التي هي ، كما رأينا ، العلاقه الحسية بين الكاتب وجمهوره – طقساً من طقوس « التعرف » ، مماثلاً للتحية ، اي ان تكون التأكيد الاحتفالي بأن المؤلف والقارىء من عالم واحد ، وبأن آراءهما واحدة في كل شيء . وهكذا ، فإن كل نتاج فكري هو ، في الوقت نفسه . فعل تهذيب ، والاسلوب هو اسمى تهذيب من المؤلف تجاه قارئه . كما ان القارىء ، من جهته ، لا يمل من ان يجد نفس الافكار في الكتب الاكثر تنوعاً ، لأن هذه الافكار هي افكاره ، ولأنه لا يطلب ابداً ان يكتسب افكاراً غيرها ، بل يطلب ان تقدم له في عظمة نفس الافكار التي يملكها اصلاً .

ومن هنا كانت الصورة التي يقدمها المؤلف الى قارئه مجردة وشريكة بالضرورة ، فهو لا يستطيع ، ما دام يخاطب طبقة طفيلية ، ان يظهر الانسان في حالة العمل، ولا ان يظهر ، بشكل عام ، علاقات الانسان مع الطبيعة الخارجية . ولما كان هناك ، من جهة اخرى ، سلك من الاخصائيين يهتمون ، تحت اشراف الكنيسة والمملكة ، بالمحافظة على العقيدة الروحية والزمنية ، فإن الكاتب ما كان حتى ليشك في اهمية العوامل الاقتصادية ، والدينية . والميتافيزيقية ، والسياسية في تكوين الشخص . ولما كان المجتمع الذي يعيش فيه يخلط الحاضر بالابدي ، فإنه ما كان ليستطيع حتى ان يتصور ابسط تبدل في ما يسميه بالطبيعة الانسانية . انه يفهم التاريخ على انه سلسلة من الاحداث العارضة تؤثر على الانسان الابدي سطحياً ، دون ان تعدله بعمق ، واذا توجب عليه ان يعطي معنى للديمومة التاريخية ، فإنه كان يرى فيها في آن واحد تكراراً ابدياً ، بحيث تتمكن الاحداث السابقة، بل يتوجب عليها أن تقدم امثولات لمعاصريه ، كما كان يرى فيها عملية تراجع خفيف ، ما دامت أحداث التاريخ الرئيسية قد « مضت » منذ زمن بعيد ، وما دامت نماذجه القديمة تبدو له غير قابلة للمساواة بغيرها ، باعتبار ان العصور القديمة قد استطاعت ان تدرك الكمال في الآداب . وهو ، في كل ذلك ، يجاري ، مرة ثانية ، جمهوره الذي يعتبر العمل لعنة ، والذي « لا يشعر » بموقفه في التاريخ والعالم لسبب بسيط هو كونه صاحب امتيازات ، ولأن شاغله الوحيد هو الايمان ، واحترام

الملك ، والهوى ، والحرب ، والموت والتهذيب . ومجمل القول ان صورة الانسان الكلاسيكي سيكولوجية محضة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لا يعي الا سيكولوجيته . وهنا ايضاً يجب ان نفهم أن هذه السيكولوجية بالذات تقليدية . انها لا تهتم بأن تكشف حقائق عميقة وجديدة عن القلب الانساني ، ولا بأن تجمع فرضيات ، لأن الكاتب ، المتمزق ، المستاء ، لا يخترع تفسيرات لقلقه الا في المجتمعات غير المستقرة ، والا عندما يتدرج الجمهور على عدة طبقات اجتماعية. ان سيكولوجية القرن السابع عشر وصفية محضة. انها لا تقوم على تجربة المؤلف الشخصية طرداً مع كونها ليست التعبير الجمالي عما تفكر به النخبة عن ذاتها. ان « لاروشيفوكو » شكل حِكَمه ومضمونها من تسليات الصالونات . كما ان علم اليسوعيين عن حل مشاكل الضمير ، وآداب معاشرة « المتحذلقات[١] » ولعبة اللوحات الشخصية ، ومذهب « نيكول[٢] » الاخلاقي ، والمفهوم الديني للعواطف ، هي اصل مئات المؤلفات الاخرى . كما كانت المسرحيات الكوفيدية تستوحي السيكولوجية القديمة والمنطق العريض للبورجوازية العليا . لقد كان المجتمع يرى صورة نفسه في تلك السيكولوجية بإعجاب ، لأنه كان يتعرف

---

(١) من هذه النماذج استوحى موليير مسرحيته الشهيرة المعروفة باسم : « المتحذلقات السخيفات » .

(٢) بيير نيكول : اخلاقي فرنسي (١٦٢٥ — ١٦٩٥) . مؤلف كتاب « مقالات في الاخلاق » .

الافكار التي يكونها عن نفسه . ولم يكن يطلب ان يُكشف له عما هو عليه حقاً ، بل ان يُعكس له ما كان يعتقد انه عليه . ولقد كان مسموحاً ، بلا شك ، لبعض الهجاء ، ولكن النخبة بأكملها هي التي كانت تقوم ، باسم اخلاقها ، ومن خلال الرسائل الهجائية والكوميديات ، بإنجاز عمليات التنظيف والتطهير الضرورية لصحتها . ان الجزء من المراكيز السخيفين او من المرافعين او من المتحذلقات ، لم يكن ليتم ابداً من وجهة نظر « خارجة » عن الطبقة الحاكمة ، بل كان يوجه اليهم دوماً على اعتبار انهم شذاذ غير قابلين للتمثل من قبل مجتمع صقلته الشرائع الرشيدة ، يعيشون على هامش الحياة الجماعية . انهم إذا سخروا من « عدو المجتمع[1] » . فلأنه يفتقر الى التهذيب ، واذا سخروا من « كاتوس » و « ماديلون » فلأنهما مهذبتان اكثر مما ينبغي . ان « فيلامانت[2] » تخالف الافكار السائدة عن المرأة . والبورجوازي النبيل كريه على قلب الاغنياء ذوي التواضع المتغطرس ، الذين يعرفون عظمة وضعهم ومذلته ، وكريه ، في الوقت نفسه ، على البورجوازيين النبلاء لأنه يريد ان يغتصب حرم الطبقة النبيلة . ان هذا الهجاء الداخلي ، والسيكولوجي ، اذا جاز التعبير ، لا علاقة له مع الهجاء الكبير

---

(١) مسرحية شعرية لموليير (١٦٦٦) من خمسة فصول .

(٢) الشخصية الاولى في مسرحية موليير « النساء العالمات » .

عند كل من « بومارشيه[1] » و « ب.ل. كوريه[2] » و « ج. فاليس[3] » و « سيلين[4] » : فهو اقل شجاعة واشد قسوة بكثير لأنه يعبر عن العمل الرادع الذي تمارسه الجماعية على الضعيف . والمريض ، والخليع . انه الضحكة غير المشفقة لعصابة من الغلمان الشياطين امام بلاهة تصرف من آذوه .

كان الكاتب ، الناشيء من اصل بورجوازي وعلى تقاليد بورجوازية ، الشبيه ، في منبته ، بأورونت[5] وكريزال[6] ، اكثر من شبهه بزملائه اللامعين والمضطربين في عام ١٧٨٠ او ١٨٣٠ . المقبول في مجتمع الكبار والعائش على حسابهم ، المبتعد عن طبقته الاصلية قليلاً بتقربه من الطبقة العليا ، المقتنع بأن الموهبة لا تغني عن النسب ، المنقاد لتوبيخات الكهنة ، المحترم للسلطة الملكية ، السعيد بأن يحتل مكاناً متواضعاً في

---

(١) كارون دي بومارشيه . كاتب مسرحي فرنسي كوميدي (١٧٣٢ – ١٧٩٩) . مشهور بمسرحيتيه « حلاق اشبيلية » و « زواج فيغارو » .

(٢) بول لويس كوريه : كاتب فرنسي(١٧٧٢–١٨٢٥) . مشهور بهجائه لعهد الاصلاح الفرنسي وعودة الملكية . اغتاله حارس صيده .

(٣) جول فاليس : كاتب فرنسي (١٨٣٢–١٨٨٥). مؤلف رواية « جان فانتراس» .

(٤) لوي فردينان سيلين : كاتب فرنسي معاصر مؤلف روايتي « رحلة الى آخر الليل » و « موت بالدين » .

(٥) بطل مسرحية موليير « عدو المجتمع » . نموذج رجل البلاط الذي يدعي الذكاء .

(٦) احدى شخصيات مسرحية موليير « النساء العالمات » .

تلك البناية الضخمة القائمة على عماد الكنيسة والملكية ، مكاناً ما فوق التجار والجامعيين ، وتحت النبلاء والأكليريكيين ، اقول كان الكاتب يقوم بمهنته مرتاح الضمير ، مقتنعاً بأنه جاء بعد فوات الاوان ، وبأن كل شيء قد قيل ، وبأن من المناسب فقط ان يعيد قوله بطريقة محببة . كان يتصور ان المجد الذي ينتظره إن هو الا صورة موهنة لألقاب وراثية ، واذا كان يعتقد انه سيكون خالداً فلأنه لم يكن حتّى ليشك في ان مجتمع قرائه يمكن ان يقلب نتيجة لتبدلات اجتماعية . وهكذا كان بقاء البيت الملكي يبدو له ضمانة لبقاء شهرته .

ولكن ، وعلى الرغم منه تقريباً ، كانت المرآة التي قدمها بتواضع الى قرائه سحرية . فقد كانت مرآة تأسر وتعرض للخطر . وعلى الرغم من ان كل الأمور قد رتبت بحيث لا تقدم لهم الا صورة متملقة لهم ومتواطئة معهم ، ذاتية اكثر منها موضوعية . داخلية اكثر منها خارجية ، ولكن هذا لم يمنع ان تظل هذه الصورة عملاً فنياً ، اي ان الاساس الذي تقوم عليه كامن في حرية المؤلف وانها نداء لحرية القارىء . ولما كانت جميلة ، ومصنوعة من زجاج ، فإن التراجع الجمالي يجعلها بعيدة المنال . اذ يستحيل على المرء ان يعجب بنفسه فيها . وأن يجد فيها دفئاً مريحاً ، او تسامحاً خفياً . فعلى الرغم من أنها مصنوعة من افكار العصر الشائعة ومن مجاملاته المهموسة التي توحد المعاصرين وكأنها رابطة سُرية (من الحبل السري) الا انها مدعومة بحرية ، ومن هنا ، تكتسب نوعاً آخر من

الموضوعية . وصحيح ان النخبة تجد « ذاتها » حقاً في المرآة ، ولكنها الذات التي كانت سترى نفسها فيها فيما لو ذهبت الى اقصى حدود القسوة. انها لم تتجمد في موضوع بنظرة « الآخر »، لأن لا الفلاح ولا الصانع لم يصبحا بعد « الآخر » بالنسبة لها ، ولأن فعل التصوير الفكري الذي يميز فن القرن السابع عشر هو عملية داخلية بحتة : انه يدفع فقط الى اقصى حد جهد كل فرد للرؤية بوضوح في ذاته ؛ انه كوجيتو دائم . وهو ، بلاشك ، لا يضع موضع اتهام البطالة ، ولا الاضطهاد ، ولا الطفيلية ، ذلك لأن هذه المظاهر التي تتميز بها الطبقة الحاكمة لا تتكشف الا للمراقبين الذين تموضعوا خارجاً عنها . وهكذا فإن الصورة التي تعكس عنها هي صورة سيكولوجية بحتة . لكن التصرفات التلقائية ، بانتقالها الى مرحلة التأمل ، تفقد براءتها وتبريرها بأنها مباشرة ، فيتوجب على المرء اما ان يتبناها او يبدلها . وصحيح انه عالم تهذيب وطقوس هو العالم الذي يُقدَم للقارىء . ولكن هذا القارىء يكون ، في الوقت نفسه ، قد خرج عن هذا العالم ما دام مدعواً الى معرفته . والى تعرف نفسه فيه . وبهذا المعنى ، لا يكون راسين مخطئاً عندما قال بخصوص « فيدر[1] » بأن « الاهواء ليست مرسومة فيها للعيان الا لإظهار كل الفوضى التي هي سبب لها » . هذا بشرط الا نفهم من ذلك ابداً انه قصد بكلامه هذا بصراحة ان يدخل

---

(١) اعظم مسرحية لراسين . كتبت عام ١٦٧٧ . في خمسة فصول .

الى الاذهان فظاعة الحب . ذلك لأن تصوير الهوى . يعني تجاوزه والتخلص منه . وليس من قبيل الصدفة اذا كان الفلاسفة ، في تلك الايام ، قد عزموا على الشفاء من تلك العاطفة بواسطة المعرفة . ولما كنا عادة نطلق اسم « الاخلاق » على الممارسة المتعلقة للحرية تجاه الاهواء ، لذلك يجب ان نعترف بأن فن القرن السابع عشر هو فن صالح ، كل الصلاح ، لتهذيب الاخلاق . لا لأنه قصد قصداً صريحاً ان يعلم الفضيلة ، ولا لأنه مسموم بالنوايا الطيبة التي تصنع الادب الرديء ، بل لمجرد انه يقترح على القارىء صورته بصمت ، لمجرد انه يعيدها اليه غير محتملة . واذا قلنا : صالح لتهذيب الاخلاقي . نكون قد جئنا بتعريف وتحديد في آن واحد . انه ليس « الا » صالحاً لتهذيب الاخلاق . فإذا كان يقترح على الانسان ان يتجاوز ما هو سيكولوجي الى ما هو اخلاقي ، فهذا لأنه يعتبر المشاكل الدينية ، والميتافيزيقية ، والسياسية ، والاجتماعية محلولة ؛ لكن هذا لا يعني ان عمله اقل « كاثوليكية » . انه ما دام يخلط الانسان العام بالبشر المتفردين الذين يقبضون على زمام السلطة . لذا فهو لا يكرس نفسه لتحرير اية فئة حسية من المضطهدين . لكن الكاتب مع ذلك ، وعلى الرغم من ان الطبقة المضطهدة قد تمثلته كلياً ، ليس شريكاً في ذلك مطلقاً . ان اعماله محررة بشكل لا يقبل الجدال ، لأن مفعولها هو تحرير الانسان من ذاته ، داخل تلك الطبقة .

لقد درسنا حتى الآن الحالة التي كان فيها الجمهور الافتراضي

للكاتب منعدماً تماماً او على وجه التقريب ، والتي لم تكن فيها اية معركة تمزق جمهوره الواقعي . ولقد رأينا انه يستطيع آنذاك ان يقبل ، مرتاح الضمير ، بالعقيدة السائدة ، وان يوجه نداءاته الى الحرية من داخل تلك العقيدة بالذات . اما اذا ظهر الجمهور الافتراضي فجأة او اذا انقسم الجمهور الواقعي الى احزاب متعادية ، فإن كل شيء يتبدل . وعلينا ان ندرس الآن ما الذي يحدث للأدب عندما يكون الكاتب مضطراً الى رفض عقيدة الطبقات الحاكمة .

يظل القرن الثامن عشر الحظ . الوحيد في التاريخ ، للكتاب الفرنسيين . وفردوسهم الذي سرعان ما فقدوه . ان وضعهم الاجتماعي آنذاك لم يتبدل : فهم جميعاً ، باستثناء البعض ، من اصل بورجوازي ، لكن رعاية الكبار لهم اخرجتهم عن طبقتهم . ولقد اتسعت دائرة قرائهم الواقعيين بشكل محسوس ، لأن البورجوازية بدأت تقرأ ، لكن الطبقات « السفلى » ما زالت تجهلهم ، واذا كانوا يتحدثون عنها اكثر مما فعل لابروبير او فينيلون[1] ، الا انهم لم يتوجهوا اليها مطلقاً ، حتى ولا بالفكر . ولكن انقلاباً عميقاً قسم جمهورهم الى قسمين . وصار من المتوجب عليهم ان يرضوا طلبات متناقضة . واصبح « التوتر » هو الذي يميز ، منذ البداية ، موقفهم . ويتجلى هذا التوتر بطريقة خاصة جداً . فالطبقة الحاكمة ، بالفعل ، قد

(١) اسقف وكاتب فرنسي مشهور (١٦٥١ - ١٧١٥) .

فقدت الثقة في عقيدتها . واتخذت موقف الدفاع ، وحاولت ، الى حد ما ، ان تؤخر انتشار الافكار الجديدة ، لكنها لم تستطع ان تمنع تغلغلها فيها . لقد فهمت ان مبادئها الدينية والسياسية كانت خير اداة لتوطيد قوتها ، ولكن بما انها لم تكن ترى فيها الا اداة ، لذا كفت عن الايمان بها تماماً . وهكذا حلت الحقيقة « الذرائعية » محل الحقيقة الملهمة . واذا كانت الرقابة والنواهي قد ظهرت للعيان اكثر ، فلإنها تستر ضعفاً خفياً ويأساً صريحاً . ولم يعد هناك وجود « للاكليريكيين » ، واصبح ادب الكنيسة محاولة دفاعية غير مجدية ، اصبح قبضة مطبقة على عقائد تفلت من بين الاصابع . وصار يُكتب ضد الحرية ، ويتوجه الى الاحترام ، والخوف ، والمصلحة ، وكف عن ان يكون ادباً بكفه عن ان يكون نداء حراً لبشر أحرار . والتفتت تلك النخبة التائهة الى الكاتب الحقيقي وطلبت منه المستحيل : طلبت منه الا يداري قسوتها ، اذا كان مصراً على ذلك . لكن ان ينفخ على الاقل قليلاً من روح الحرية في عقيدة آخذة في الذبول ، وان يتوجه الى عقل قرائه وان يقنعه بتبني عقائد اصبحت مع الزمن غير عقلية . وباختصار ، لقد طلبت منه ان يصبح مروجاً لدعاية دون ان يكف عن ان يكون كاتباً . لكن لعبتها كانت خاسرة : فما دامت مبادئها لم تعد بدهيات مباشرة وغير مكتوبة ، وما دامت مضطرة الى ان « تقترحها » على الكاتب ليدافع عنها ، وما دام الهدف لم يعد انقاذها لذاتها بل للإبقاء على النظام ، لذا فهي تنقض صحتها بنفس الجهد

الذي تبذله لإعادة توطيدها . والكاتب الذي يقبل بأن يعيد تثبيت هذه العقيدة المزعزعة ، انما « يقبل » بذلك على الاقل : ان هذا الارتضاء الارادي بمبادىء كانت تتحكم سابقاً في العقول دون ان تتبدى للعيان ، يحرره منها . انه يكون بذلك قد تجاوزها . ووجد نفسه ، رغماً عنه ، في قلب العزلة والحرية. كما كانت البورجوازية التي تشكل ما يسمى في المفردات الماركسية بالطبقة الصاعدة ، تتطلع في الوقت نفسه ، من جهة اخرى ، الى التخلص من عقيدة مفروضة عليها ، والى تشكيل عقيدة خاصة بها . ولم تتعرض هذه « الطبقة الصاعدة » التي سرعان ما طالبت بالمساهمة في شؤون الدولة ، الا الى اضطهاد « سياسي » . لقد كانت في طريقها الى الحصول بهدوء على الاسبقية الاقتصادية ، وصارت تملك المال ، والثقافة ، واوقات الفراغ ، في حين كانت طبقة النبلاء قد تهدمت . وهكذا ، ولأول مرة ، وجد الكاتب جمهوراً واقعياً في طبقة مضطهدَة . بل كانت الظروف افضل من ذلك ايضاً : لأن هذه الطبقة التي كانت تستيقظ ، وتقرأ ، وتحاول التفكير ، لم تنتج حزباً ثورياً منظماً يبرز عقيدتها الخاصة كما كانت الكنيسة تبرز عقيدتها في العصر الوسيط . ان الكاتب لم يُحصر بعد ، كما سنرى ذلك يحدث له فيما بعد ، بين عقيدة طبقة هابطة في طريقها الى التصفية وبين عقيدة الطبقة الصاعدة القوية . كانت البورجوازية تتمنى النور ، وتحس ، على نحو غامض ، بأن فكرها ليس ملكاً لها ، وتريد ان تعي ذاتها . ولاشك في اننا

نستطيع ان نكتشف فيها بعض ملامح التنظيم : كالجمعيات المادية ، والجمعيات الفكرية ، والماسونية . ولكن هذه الجمعيات هي : على الاخص . منظمات ابحاث تنتظر الافكار اكثر مما تنتجها . ولاشك في اننا نشهد انتشار شكل معين من الكتابة الشعبية والتلقائية هو : المنشور السري الغفل . ولكن ادب الهواة هذا كان يحمس الكاتب المحترف ويستثيره بإطلاعه على المطامح الغامضة للجماعية ، اكثر مما ينافسه . وهكذا . وامام جمهور من انصاف الاخصائيين ، يجد مشقة في الاستمرار ، ويجمع افراده دوماً من البلاط ومن طبقات المجتمع العليا ، كانت البورجوازية تقدم الملامح الاولية لجمهور جماهيري ، وكانت ، بالنسبة للادب . في حالة « سلبية » نسبية لأنها لم تكن لتمارس مطلقاً فن الكتابة ، وليس لها آراء مسبقة عن الاسلوب والانواع الادبية ، ولأنها كانت تنتظر كل شيء من عبقرية الكاتب ، سواء على صعيد المضمون او الشكل .

وهكذا وجد الكاتب نفسه مطلوباً من هذا الطرف وذاك ، وموزعاً بين شقي جمهوره المتضادين ، وحكماً في خصومتهما . انه لم يعد اكليريكياً ، وليست الطبقة الحاكمة هي وحدها التي ترعاه ، وصحيح انها ما تزال تأويه لكن البورجوازية تشتري كتبه ايضاً ، فهو اذن يقبض من الجهتين . لقد كان والده بورجوازياً ، وسيكون ابنه كذلك : اذن فنحن نستطيع ان نميل إلى ان نرى فيه بورجوازياً موهوباً اكثر من الآخرين ، لكنه يظل مضطهَداً مثلهم ، بورجوازياً توصل الى معرفة

وضعه تحت ضغط الظروف التاريخية ، وباختصار نستطيع ان نرى فيه مرآة داخلية تتمكن البورجوازية بأكملها ان تعي من خلالها ذاتها ومطالبها . ولكن مثل هذه الرؤية ستكون سطحية : إذ ألم نقل ما فيه الكفاية بأن الطبقة لا تستطيع الحصول على وعيها الطبقي الا اذا رأت نفسها من الداخل والخارج في آن واحد ، وبتعبير آخر ، الا اذا استفادت من مؤاتاة الظروف الخارجية : وهذه هي الخدمة التي يقدمها المثقفون ، وهم الخارجون على طبقتهم باستمرار . ولقد كان الطابع الاساسي لكاتب في القرن الثامن عشر هو ، بالضبط ، خروجاً على الطبقة موضوعياً وذاتياً . واذا كان ما يزال يحتفظ بذكرى ارتباطاته البورجوازية ، فإن رعاية الكبار قد جرته خارج وسطه : فهو لم يعد يشعر بتضامن حسي مع ابن عمه المحامي ، واخيه ، كاهن القرية ، لأنه يتمتع بامتيازات لا يتمتعان بها. وهو يقتبس من البلاط والطبقة النبيلة ، حركاته بل وطلاوة اسلوبه . كما اصبح المجد ، وهو اعز امل عنده والنذر الذي كرس نفسه له ، مفهوماً متسيباً وملتبساً بالنسبة له ، فقد قامت فكرة ناشئة جديدة عن المجد تعتبر ان المكافأة الحقيقية للكاتب هي ان يلتهم كتبه ، وبشكل سري تقريباً ، طبيب مغمور من « بورج[١] » او محام بلا قضايا من « رانس[٢] » . ولكن

---

(١) مدينة فرنسية تقع على بعد ٢٢٠ كيلو متراً جنوب باريس .

(٢) مدينة فرنسية تقع شمال شرقي باريس .

مهما اعترف به هذا الجمهور الذي لا يعرفه جيداً ، فإن هذا الاعتراف لن يؤثر به الا نصف تأثير ، لأنه قد تلقى من زملائه الاكبر منه سناً ، مفهوماً تقليدياً عن الشهرة . فتكريس عبقريته ، بموجب هذا المفهوم ، انما يجب ان يتم على يدي الملك . ان الدلالة البينة على نجاحه ، هي ان يدعوه فريدريك[1] او كاترين[2] على مائدتهما . ولم يكن بعد للمكافآت التي تمنح له ، والمراتب الرفيعة التي تقلد له من اعلى ، ذلك الطابع الرسمي وغير الشخصي الذي تتميز به جوائز جمهورياتنا وأوسمتها ، وكانت تحتفظ بالطابع شبه الاقطاعي للعلاقات بين الانسان واخيه الانسان . وكان ، على الاخص ، وهو المستهلك الابدي في مجتمع منتجين ، والطفيلي على طبقة طفيلية ، يستعمل المال كما يستعمله الطفيلي . فهو لم يكن « يكسبه » ، باعتبار انه لا توجد علاقة مشتركة بين عمله وبين ثمن تعبه فيه ، بل كان « ينفقه » فقط . اذن ، فلقد كان يعيش في الترف ، حتى ولو كان فقيراً . ان كل شيء ترف بالنسبة له ، وحتى ، بل على الاخص كتاباته . ومع ذلك ، فقد كان يحتفظ ، حتى في غرفة الملك ، بقوة خشنة ، وبسوقية قوية ، فقد كان ديدورو[3]

---

(1) فريدريك الثاني : ملك بروسيا (١٧١٠ – ١٧٨٦) . كان محباً للأدب والفلسفة .

(2) كاترين الثانية : امبراطورة روسيا (١٧٢٩ – ١٧٩٠) . اشتهرت بالحماية التي اسبغتها على العلماء والكتاب والفنانين الفرنسيين على الاخص.

(3) دونيس ديدورو : كاتب فرنسي (١٧١٣ – ١٧٧٤) . اول من وضع « الموسوعة » . وله عدة روايات .

مثلاً ، اثناء احتداد مناقشة فلسفية ، يقرص ساقي امبراطورة روسيا حتى يدميهما . ثم انه اذا تمادى اكثر من اللازم ، فبالإمكان إفهامه بأنه ليس الا كويتباً ، وهكذا كانت حياة فولتير ، منذ ضربه بالعصا ، وسجنه في الباستيل ، وهربه الى لندن ، سلسلة من الانتصارات والاهانات . وقد يتمتع الكاتب احياناً بألطاف عابرة لإحدى المركيزات ، لكنه يتزوج خادمتها ، او ابنة بنّاء . وهكذا كان ضميره ، كجمهوره ، ممزقاً . لكنه ما كان ليتألم من ذلك ، بل كان ، على العكس ، يستمد كبرياءه من هذا التناقض الأولي : كان يعتقد انه غير مربوط بأحد ، وانه يستطيع ان يختار اصدقاءه وخصومه ، وانه يكفي ان يأخذ الريشة ليتملص من الوقوع تحت شرط البيئات ، والامم ، والطبقات . انه يحلق ، ويحوم ، وهو فكر محض ونظرة محضة : فهو يختار الكتابة ليطالب بالخروج عن طبقته ، وليتبنى او يغير بمعزل . انه ينظر الى الكبار من الخارج بعين البورجوازيين ، ينظر من الخارج الى البورجوازيين بعين النبلاء ، وهو يحتفظ بما فيه الكفاية من التواطؤ مع هؤلاء ومع اولئك ليفهمهم ايضاً من الداخل . وبالتالي ، فإن الادب ، الذي لم يكن حتى ذلك الوقت الا وظيفة مهمتها المحافظة على مجتمع مندمج وتطهير ، اخذ يعي استقلاله في ذاته وبذاته . لقد اكد فجأة ، وهو الذي اتاح له الحظ ان يقع بين مطامح غامضة وبين عقيدة متهدمة ، شأنه في ذلك شأن الكاتب الواقع بين البورجوازية وبين الكنيسة والبلاط ، اقول : لقد اكد فجأة استقلاله ، فهو لن يعكس

بعد الآن افكار الجماعية الشائعة ، بل لقد اتحد بالفكر ، اي بالقدرة الدائمة على تكوين الافكار ونقدها . وبالطبع ان وعي الادب هذا لذاته يظل مجرداً وشكلياً تقريباً ، ما دامت الآثار الادبية لا تعبر تعبيراً حسياً عن اية طبقة . بل ان الادب ، باعتبار ان الكتاب اخذوا يرفضون كل تضامن عميق مع الوسط الذي خرجوا منه ومع الوسط الذي يتبناهم ، اقول ان الادب اختلط مع « السلبية » ، اي مع الشك ، والرفض ، والنقد ، والنقض . لكنه توصل ، من هذه الواقعة بالذات ، الى ان يضع ، ضد روحية الكنيسة المتعظمة ، حقوق روحية جديدة ، حركية ، لا تختلط بأية عقيدة ، وتكشف عن نفسها كقدرة على تجاوز المعطى ، مهما كان ، باستمرار . وهو ، عندما كان يقلد نماذج رائعة ، راتعاً في حمى بناية الملكية المسيحية جداً ، لم يكن الاهتمام بالحقيقة ليقلقه ابداً لأن الحقيقة لم تكن الا صفة غليظة جداً وحسية جداً للعقيدة التي تغذيه : فقد كانت عقائد الكنيسة لا تجد فرقاً بين ان نكون حقيقيين وبين مجرد ان « نكون » ، ولم يكن بالإمكان تصور الحقيقة بمعزل عن النظام . ولكن الآن وقد اصبحت الروحية تلك الحركة المجردة التي تسير ثم تخلف على طريقها ، كأصداف فارغة ، كل العقائد ، فإن الحقيقة تحررت بدورها من كل فلسفة حسية وخاصة ، وصارت تتكشف في استقلالها المجرد ، واصبحت هي الفكرة المعدلة للأدب والمدى البعيد للحركة النقدية . ان هذه المفاهيم الثلاثة ، الروحية والادب والحقيقة ، مرتبطة في

تلك اللحظة المجردة والسالبة التي هي لحظة الوعي . واداتها هي التحليل ، وهو منهج سالب ونقدي يحل باستمرار المعطيات الحسية الى عناصر مجردة ، ومنتجات التاريخ الى تركيبات من المفاهيم العامة . ان المراهق يختار الكتابة ليفلت من اضطهاد يتألم منه ومن تضامن يخجله ، وهو يظن ، عند الكلمات الاولى التي يخطها . انه افلت من بيئته وطبقته ، من كل البيئات والطبقات ، وانه فجر موقفه التاريخي بمجرد انه وعاه وعياً فكرياً ونقدياً . انه يكتشف نفسه ، ما إن يأخذ الريشة ، كوعي بلا زمان ولا مكان ، «كإنسان عام » ، بعيداً عن نزاع اولئك البورجوازيين واولئك النبلاء الذين تسجنهم آراؤهم المسبقة في عصر خاص . والادب ، الذي يحرره ، هو وظيفة مجردة وقدرة « قبلية » للطبيعة الانسانية ، وهو الحركة التي يحرر بها الانسان نفسه من التاريخ ، في كل لحظة . وبكلمة واحدة ، انه ممارسة الحرية . لقد كان المرء ، في القرن الثامن عشر ، عندما يختار الكتابة ، يتعاطى مهنة محددة من حيث دخلها ، وقواعدها ، واستعمالاتها ، ومرتبتها في تسلسل الحرف . لقد تحطمت القوالب في القرن الثامن عشر ، وصار على المرء ان يصنع كل شيء من جديد ، واصبح كل مؤلف من مؤلفات الفكر ، بدلاً من ان يصنع بمهارة كثيرة او قليلة وحسب حجوم مقررة ، اقول اصبح اختراعاً خاصاً وقراراً من الكاتب يتعلق بطبيعة الآداب الجميلة وقيمتها ومداها . ان كل كاتب يجلب معه قواعده الخاصة والمبادىء التي يريد ان يحاكم على

اساسها ، وكل كاتب يزعم انه يلزم الادب اجمع وانه يشق له دروباً جديدة . وليس من قبيل الصدفة ان اسوأ مؤلفات العصر هي ايضاً التي تدعي ان صلتها بالتقاليد شديدة القرب : فالمأساة والملحمة كانتا ثمرتين طيبتين من مجتمع مندمج ، ولكنهما لا تستطيعان البقاء في مجتمع ممزق الا بصفة بقايا وتآليف مقلدة .

إن ما كان ينادي به كاتب القرن الثامن عشر في اعماله ، انما هو الحق بأن يمارس ضد التاريخ عقلاً مناقضاً للتاريخ ، وهو . بهذا المعنى ، كان يظهر للنور المتطلبات الاساسية للأدب المجرد . انه لا يبالي بأن يعطي قراءه وعياً لطبقتهم اوضح ، بل على العكس تماماً ، ان النداء الملح الذي يوجهه الى قرائه البورجوازيين انما هو دعوة الى تناسي المذلات ، والآراء المسبقة ، والمخاوف . كما ان النداء الذي يوجهه الى جمهوره النبيل ، انما هو تحريض على التجرد من كبريائه الطبقية ومن امتيازاته . وما دام قد جعل من نفسه كونياً ، فهو لا يستطيع ان يحصل الا على قراء كونيين ، وما يطالب به حرية معاصريه هو ان يحطموا ارتباطاتهم التاريخية لينضموا اليه في الكونية . فمن اين تتأتى اذن تلك المعجزة التي تجعله يسير وفق منحى التطور التاريخي ، في نفس الوقت الذي يرفع فيه الحرية المجردة كسلاح ضد الاضطهاد الحسي ، والعقل كسلاح ضد التاريخ ؟ هذا راجع اولاً الى ان البورجوازية قد وحدت ، بواسطة تكتيك خاص بها ، وهو التكتيك نفسه الذي جددته في عام

١٨٣٠ و ١٨٤٨ ، اقول ان البورجوازية قد وحدت قضيتها ، عشية استلامها السلطة ، مع قضايا الطبقات المضطهَدة التي ما كانت بعد في حالة تسمح لها بالمطالبة بهذه السلطة . ولما كانت الروابط التي يمكن ان توحد بين الفئات الاجتماعية المختلفة جداً ، لا تستطيع الا ان تكون روابط عامة ومجردة للغاية ، لذا لم تكن البورجوازية لتتطلع الى ان تعي ذاتها وعياً واضحاً ، وهذا يبعدها عن الصناع والفلاحين اذا حدث ، بقدر ما كانت تتطلع الى الحصول على الاعتراف بحقها في قيادة المعارضة لأنها مهيئة اكثر من غيرها لتعريف السلطات القائمة بمطالب الطبيعة الانسانية الكونية . هذا من جهة اولى ، اما الجهة الثانية فقد كانت الثورة التي تتهيأ ثورة « سياسية » ؛ اذ لم يكن هناك وجود لعقيدة ثورية ، ولا لحزب منظم ، وكانت البورجوازية تريد ان تستنير ، وان تصفي باكبر سرعة ممكنة العقيدة التي ظلت ، طيلة قرون ، تخدعها وتضيعها . وسوف يتاح لها فيما بعد ان تحل محلها . اما في اللحظة الراهنة فهي تتطلع الى حرية الرأي كخطوة اساسية نحو الحصول على السلطة السياسية . ومنذ هذه اللحظة ، يكون المؤلف الذي ينادي، « لذاته » و « باعتباره كاتباً » ، بحرية التفكير والتعبير عن فكره ، قد اخذ يخدم بالضرورة مصالح الطبقة البورجوازية . ولم يكن مطلوباً منه اكثر من ذلك ، ولم يكن بإمكانه ان يفعل اكثر من ذلك . فالكاتب قد ينادي ، في عصور اخرى ، كما سنرى ، بحرية الكتابة وهو مثقل الضمير ، وقد يدرك ان الطبقات المضطهَدة

تتمنى كل شيء آخر الا هذه الحرية بالذات : عندئذ قد تبدو حرية التفكير كامتياز ، وتصبح في نظر البعض وسيلة للاضطهاد ، ويهدد مركز الكاتب بأن يصبح غير قابل للدفاع عنه . ولكنه كان يتمتع ، عشية الثورة الفرنسية ، بذلك الحظ الاستثنائي الذي جعل منه ، لمجرد دفاعه عن مهنته ، مرشداً لمطامح الطبقة الصاعدة .

وهو يعرف ذلك . ويعتبر نفسه مرشداً وزعيماً روحياً ، ويتحمل مسؤولية مجازفاته . ولما كانت النخبة الحاكمة - التي تزداد عصبية اكثر فأكثر ، تغدق عليه نعمها لتسجنه في الباستيل في اليوم التالي ، فقد كان يجهل الطمأنينة ، والتواضع المتكبر اللذين كان يتمتع بهما سابقوه . لقد كانت حياته المجيدة والمتعثرة بالعقبات ، بقممها المشمسة وهوانها المدوخة ، حياة مغامر . كنت اقرأ ، ذات مساء ، هذه الكلمات التي جعلها بليز ساندرارس [1] شعاراً : « الى شباب اليوم الذين تعبوا من الادب لأثبت لهم ان الرواية تستطيع ايضاً ان تكون فعلاً » ، وكنت افكر اننا تعساء حقاً ومذنبون حقاً ما دمنا بحاجة اليوم الى ان يُثبت لنا ما كان بدهياً في القرن الثامن عشر . لقد كان المؤلف الفكري آنذاك فعلاً مزدوجاً لأنه ينتج افكاراً ستكون مصدر الانقلابات الاجتماعية ولأنه يعرض مؤلفه للخطر .

---

(١) بليز ساندرارس : شاعر وروائي فرنسي معاصر . مات في مطلع هذه السنة .

وهذا الفعل ، مهما كان الكتاب المعتبر ، يتحدد دوماً بالطريقة نفسها : انه « محرِر » . ولا شك ايضاً في ان الادب ، في القرن السابع عشر ، كانت له وظيفة محرِرة ، لكنها ظلت مقنعة وضمنية . ولم يعد الهدف ، في ايام الموسوعيين ، تحرير الانسان الشريف من أهوائه عن طريق تصويرها له بدون اعجاب ، بل مساهمة الكاتب بريشته في تحرير الانسان سياسياً فحسب. ان النداء الذي يوجهه الكاتب الى جمهوره البورجوازي ، انما هو ، سواء شاء ذلك ام ابى ، حث على التمرد ، كما ان النداء الذي يوجهه في الوقت نفسه الى الطبقة الحاكمة انما هو دعوة الى الجلاء والوضوح ، الى تفحص ذاتها تفحصاً نقدياً ، الى التخلي عن امتيازاتها . ان وضع روسو يشبه كثيراً وضع ريشارد رايت الذي يكتب في آن واحد الى السود المستنيرين والى البيض . فقد كان روسو « يشهد » أمام الطبقة النبيلة ويدعو ، في الوقت نفسه ، اخوانه الادنياء الى وعي ذاتهم . ان كتاباته وكتابات ديدورو وكوندورسيه[1] لم تهيىء فقط منذ زمن بعيد الاستيلاء على الباستيل ، بل هيأت ايضاً ليلة الرابع من آب[2] .

ولما كان الكاتب يظن انه قد حطم الروابط التي تربطه

(١) المركيز دي كوندورسيه : رياضي وفيلسوف فرنسي (١٧٤٣-١٧٩٤) سمم نفسه في عهد الارهاب لينجو من المقصلة .

(٢) هي الليلة التي اعلنت فيها الجمعية الوطنية بيان حقوق الانسان والمواطن، والغت امتيازات النبلاء والاقطاعيين .

بطبقته الاصلية ، ولما كان يخاطب قراءه من اعلى الطبيعة الانسانية الكونية ، فقد كان يبدو له ان النداء الذي يوجهه اليهم والحصة التي يأخذها من تعاساتهم انما يمليها عليه الكرم المحض . فالكتابة هي العطاء . ومن هنا كان يتبنى ويبرر ما في موقفه كطفيلي في مجتمع شغيل من امور لا يمكن القبول بها . ومن هنا كان يعي تلك الحرية المطلقة ، تلك المجانية التي تميز الخلق الادبي . ولكن ، وعلى الرغم من انه يضع نصب عينيه باستمرار الانسان الكوني والحقوق المجردة للطبيعة الانسانية . الا ان علينا الا نظن انه يجسد الكاتب كما وصفه بندا . فما دام وضعه « نقدياً » بماهيته ، فلا بد ان يكون هنالك « ثمة شيء » ينقد . والمواضيع التي تتقدم اولاً لانتقاداته انما هي المؤسسات والخرافات والتقاليد والافعال التي تقوم بها حكومة تقليدية . وبتعبير آخر ، لما كانت جدران « الابدية » و « الماضي » التي كانت تدعم بناية القرن السابع عشر العقائدية . قد اخذت تتصدع وتنهار . لذا فإن الكاتب اخذ يدرك في طهارته بعداً جديداً للزمنية هو : الحاضر . الحاضر الذي كانت العصور السابقة تتصوره ظهوراً محسوساً للابدي تارة ، وانبثاقاً منحطاً للماضي تارة اخرى . ولم يكن بعد يملك عن المستقبل سوى فكرة مشوشة ، لكنه يعلم ان هذه الساعة بالذات ، التي يعيشها والتي تهرب ، انما هي وحيدة ، وانها له ، وان لا بديل لها مطلقاً في اعظم ساعات العصور الماضية بما ان هذه الساعات قد بدأت ، مثلها ، حاضرة . انه يعلم انها فرصته وان عليه

ألا يتركها تضيع . لذا فهو لم ينظر الى المعركة التي عليه ان يشنها كتهيئة للمجتمع القادم بقدر ما نظر اليها كمشروع قصير الامد وذي فعالية مباشرة . انما عليه ان يفضح هذه المؤسسة بالذات ، وان يهدم في الوقت نفسه فوراً هذه الخرافة بالذات ، وان يصلح من شأن هذه الظلامة الخاصة بالذات . ولقد وقاه حس الحاضر العميق هذا من الوقوع في المثالية ، فلم يكتف بتأمل افكار الحرية والمساواة الابدية ، بل تدخل الكتاب ، ولأول مرة منذ الاصلاح[1] ، في الحياة العامة ، واحتجوا ضد مرسوم جائر ، وطالبوا باعادة النظر في دعوى ما ، وبكلمة واحدة ، قرروا ان الروحي انما هو موجود في الشارع ، والمعرض ، والسوق ، والمحكمة ، وان الهدف ليس الابتعاد عن الزمني ، بل ، على العكس ، العودة اليه ثانية باستمرار ، وتجاوزه في كل ظرف خاص .

وهكذا ، فإن انقلاب الجمهور وازمة الضمير الاوروبي قلد الكاتب وظيفة جديدة . فقد اصبح يفهم الادب على انه ممارسة دائمة للكرم .وصحيح انه ما يزال خاضعاً لإشراف اقرانه الضيق والحازم ، لكنه صار يلمح ، تحته ، انتظاراً حاراً وغير متبلور ، رغبة اكثر انوثة واكثر لامبالاة تخلصه من رقابتهم . لقد افقدالروحي تجسده ، وفصل قضيته عن

---

(١) هو الحركة الدينية والسياسية التي اجتاحت نصف اوروبا في بداية القرن السادس عشر واخرجتها عن سلطة البابوات . واستاذها الاول مارتن لوثر .

قضية العقيدة المحتضرة . واصبحت كتبه نداءات حرة الى حرية القراء .

• • •

ان انتصار البورجوازية السياسي ، الذي أراده الكتاب كل الارادة ، قد قلب رأساً على عقب ماهية الادب بالذات واعاد طرحها على بساط البحث . وقد يقال انهم لم يبذلوا هذه الجهود كلها الا ليهيئوا خسارتهم بشكل اوثق . وهم بلا شك ، بربطهم قضية الآداب الجميلة بقضية الديموقراطية السياسية ، قد ساعدوا البورجوازية على الاستيلاء على الحكم ، لكنهم ، في الوقت نفسه ، قد عرضوا انفسهم ، في حالة الانتصار ، الى ان يشهدوا اختفاء موضوع مطالباتهم ، اي اختفاء الموضوع الدائم والوحيد تقريباً لكتاباتهم . وبكلمة واحدة ، ان الانسجام العجيب الذي كان يربط متطلبات الادب الخاصة بمتطلبات البورجوازية المضطهَدة ، قد تصدع عندما تحققت هذه المتطلبات وتلك . فقد كان جميلاً ، ما دام ملايين البشر غاضبين من عدم استطاعتهم التعبير عن عاطفتهم ، ان ينادي الكاتب بحق الكتابة بحرية وبحق تمحيص كل شيء ، ولكن ما إن تم الحصول على حرية الفكر والاعتراف والمساواة في الحقوق السياسية ، حتى اصبح الدفاع عن الادب لعبة شكلية محضة لا تسلي احداً ، وأصبح من الضروري ايجاد شيء آخر . كما ان الكتاب قد فقدوا ، في الوقت نفسه ، وضعهم الممتاز ، فقد كان هذا الوضع راجعاً الى الانقسام الذي يمزق جمهورهم

والذي يسمح لهم بأن يلعبوا على الحبلين . الا ان هذين النصفين التحما من جديد ، وابتلعت البورجوازية الطبقة النبيلة او كادت . واصبح على المؤلفين ان يجيبوا على مطالب جمهور موحد . وضاع كل أمل لهم في الخروج من طبقتهم الاصلية . اذ صار يتوجب عليهم ، وهم البورجوازيو المولد ، الذين يقرؤهم ويدفع لهم البورجوازيون ، أن يظلوا بورجوازيين . واطبقت البورجوازية عليهم كسجن . ولم يبق لهم من الطبقة الطفيلية المحنونة التي كانت تطعمهم لمجرد النزوة . والتي كانوا يفتون في عضدها دونما تأنيب ضمير ، ولم يبق لهم من دورهم المزدوج كوسطاء ، الا حسرة حارقة لم يستطيعوا الشفاء منها الا مع مرور قرن كامل من الزمن . وخيل اليهم انهم قتلوا الدجاجة التي كانت تبيض ذهباً . ودشنت البورجوازية اشكال اضطهاد جديدة ، لكنها لم تصبح طفيلية : فهي بلا شك قد امتلكت لنفسها أدوات العمل . لكنها كانت نشيطة في تسوية تنظيم الانتاج وتوزيع المنتجات . انها لا تفهم العمل الادبي على انه خلق مجاني ومتجرد ، بل خدمة مأجورة .

ان الاسطورة المبررة لهذه الطبقة النشيطة غير المنتجة هي « المذهب النفعي » ، فالبورجوازي يقوم، بهذه الطريقة او تلك، بوظيفة الوسيط بين المنتج والمستهلك . انه « الوسط الجامع بين الطرفين » المرتفع الى مستوى القوة الفائقة . انه اذن قد اختار ان يعطي الاهمية الاولى ، في الرباط الذي لا يمكن فصم عراه بين الوسيلة والغاية ، الى الوسيلة . ان الغاية مضمرة ،

اننا لا نراها ابداً من وجهها ، بل نضعها تحت جدار الصمت .
ان هدف الحياة الانسانية وكرامتها ، أن يستهلك الانسان نفسه في تنظيم الوسائل . وليس من « الجد » بشيء ان يجهد الانسان نفسه في انتاج غاية مطلقة دون وسيط ، وكأنه يزعم بذلك انه يرى الله وجهاً لوجه دون معونة الكنيسة . ولم تعد الثقة تمنح الا للمشاريع التي غايتها افق متراجع باستمرار لسلسلة لا متناهية من الوسائل . وإذا ما دخل العمل الفني في الدائرة النفعية ، إذا ما ادعى انه يؤخذ على مأخذ الجد ، توجب عليه ان يهبط من سماء الغايات غير المشروطة ، وان يخضع لصيرورته نافعاً بدوره ، اي ان يقدم نفسه على انه وسيلة لتنظيم الوسائل . وبشكل خاص ، ولما كان البورجوازي غير واثق من نفسه تماماً ، لأن قوته لا تستند الى مرسوم من العناية الالهية ، فقد توجب على الادب ان يساعده على ان يشعر بنفسه بورجوازياً بمقتضى الحق الالهي . وهكذا اصبح مهدداً ، بعد ان كان في القرن الثامن عشر ، الضمير المثقل لأصحاب الامتيازات ، بأن يصبح الضمير المرتاح لطبقة مضطهِدة .
ولقد كان بالإمكان ان نغض النظر عن ذلك لو كان الكاتب ما يزال قادراً على الاحتفاظ بذلك الفكر النقدي الحر الذي كان ثروته وكبرياءه في القرن السابق . لكن جمهوره يعارض ذلك ، فما دامت البورجوازية تناضل ضد امتيازات الطبقة النبيلة ، فقد كانت تكتفي بالسلبية الهدامة . لكنها الآن ، وقد استولت على الحكم ، انتقلت الى البناء وصارت تطالب بأن

تساعد عليه . ان النقض يظل ممكناً في قلب العقيدة الدينية لأن المؤمن كان يعزو التزاماته وعقائده الى ارادة الله . ومن هنا كان يقيم بينه وبين « الكلي القدرة » رابطة حسية واقطاعية ، رابطة شحص بشخص . وكان هذا الالتجاء الى الحكَم الالهي الحر يدخل عنصراً مجانياً في الاخلاق المسيحية وبالتالي يدخل قليلاً من الحرية في الادب ، على الرغم من ان الله كان ما يزال كاملاً ومقيداً بكماله . ان البطل المسيحي هو دوماً يعقوب[1] الذي يصارع الملاك ، والقديس الذي « ينقض » الارادة الالهية حتى ولو ليخضع لها بشكل اضيق . لكن الاخلاق البورجوازية لا تصدر عن العناية الالهية : فقواعدها العامة المجردة مسجلة في الاشياء ، وهي ليست نتيجة لإرادة سنية ومحبوبة ، ولكنها في الوقت نفسه شخصية ، بل هي تشبه بالاحرى قوانين الفيزياء غير المخلوقة . وعلى الاقل ، انهم يفترضون ذلك ، لأنه ليس من باب الحكمة ان ينظر اليها عن قرب قريب . والانسان الجدي يرفض ان يتفحصها ، لا لشيء الا لأن اصلها غامض . ان الفن البورجوازي سيكون وسيلة او لن يكون . انه سيمنع نفسه عن مس المبادىء خوف ان تنهار «٣» ، وعن سبر غور اعماق القلب الانساني خوف ان يجد فيه الفوضى . ان جمهوره لا يخشى شيئاً ما دامت الموهبة ، وهي الجنون المهدد والسعيد ، التي تكشف صميم الاشياء المقلق بكلمات غير متوقعة وبنداءات

---

(١) يعقوب بن اسحق : قهر الملاك في معركة فسمي اسرائيل اي « القوي على الله » .

مكررة الى الحرية . اقول ما دامت هذه الموهبة تحرك صميم البشر الاكثر إقلاقاً ايضاً . ولكن « السهولة » تباع بشكل افضل : انها الموهبة المقيدة . التي حولت ضد ذاتها . انها فن التهدئة بخطابات متناسقة ومتوقعة ، والتبيين . بلهجة العشرة الطيبة . ان العالم والانسان معتدلان . شفافان . لا مفاجأة فيهما . ولا تهديد ولا مصلحة .

بل الأمر أدهى . فما دام البورجوازي لا ينشىء علاقة مع القوى الطبيعية الا بواسطة اشخاص وسطاء . ولما كان الواقع المادي يبدو له تحت شكل منتجات مصنوعة . ولما كان محاطاً . على مد البصر . بعالم مؤنس يرجع له صورته الخاصة . ولما كان يكتفي بأن يلتقط . من فوق سطح الاشياء . المعاني التي وضعها فيه بشر آخرون . ولما كانت مهمته تقوم بشكل اساسي على التعامل برموز مجردة . كالكلمات . والارقام . والمخططات ، والرسوم البيانية . ليعين الطرق التي سيوزع بها اجراؤه المواد الاستهلاكية . ولما كانت ثقافته كمهنته تهيئه لأن يكون له رأي بالفكر بالذات . لهذا كله اقنع نفسه ان الكون يمكن ارجاعه الى نظام للأفكار . انه يحلل الجهد . والتعب ، والحاجات . والاضطهاد . والحرب الى افكار . وهو لا يعتقد بوجود الشر . لكنه يؤمن فقط بوجود تعدد . وان بعض الافكار تعيش في حالة حرة ، وان عليه ان يدمجها بالنظام . وهكذا يفهم التقدم الانساني على انه حركةُ تمثلٍ واسعةٌ ، فالافكار تتمثل بعضها البعض وكذلك العقول . وسيجد الفكر

توحيده ، عند نهاية هذه العملية الهضمية اللامحدودة ، كما سيجد المجتمع اندماجه الكلي . ومثل هذا التفاؤل يعارض للغاية مفهوم الفنان عن فنه ، فالفنان بحاجة الى مادة غير قابلة للتمثل لأن الجمال لا ينحل الى افكاره . وحتى لو كان ناثراً ، وكان يجمع الاشارات ، فإن اسلوبه لن يكون طلياً وقوياً ، اذا لم يكن حساساً بمادية الكلمة ومقاوماتها غير العقلية . واذا كان يريد ان يذيب العالم في عمله ويدعمه بحرية لا تنفد ، فهذا لأنه يميز بشكل جذري الاشياء عن الفكر . ان حريته ليست مجانسة للشيء الا في كونهما كليهما ممتنعين على السبر ، وهو اذا كان يريد ان يعيد ملكية الصحراء او الغابة العذراء الى « الفكر » ، فهذا لا يتم بتحويلهما الى فكرتي صحراء وغابة ، بل بإثارة « الكائن » باعتباره كائناً ، بكثافته ، ومعامل الخصومة فيه ، بواسطة تلقائية « الوجود » اللامحدودة . ولهذا السبب لا يستحيل العمل الفني الى فكرة ، لأنه اولاً انتاج او نسخ « لكائن » ، اي لشيء لا يسمح تماماً بأن « يفكر به » ، ولأن هذا الكائن ثانياً مشبع كلياً « بوجود » ، اي بحرية تقرر مصير الفكر وقيمته بالذات . ولهذا السبب ايضاً كان للفنان دوماً فهم خاص للشر ، الذي ليس هو انعزالاً موقتاً لفكرة لا علاج له إنما هو امتناع العالم والإنسان عن التحويل إلى مجرد فكر .

إننا نتعرف البورجوازي من كونه ينفي وجود الطبقات الاجتماعية ، وبشكل خاص وجود البورجوازية . ان النبيل يريد ان يقود لأنه ينتسب الى طبقة . ولكن البورجوازي يقيم

قوته وحقه في الحكم على النضج اللذيذ الذي ينشأ من امتلاك ثروات هذا العالم مدة قرن كامل . انه لا يرضى اصلاً بعلاقات مركبة الا بين المالك والشيء المملوك ، اما بالنسبة لما تبقى فهو يظهر بالتحليل ان جميع البشر متشابهون لأنهم العناصر اللامتبدلة لتركيبات اجتماعية . ولأن كلاً منهم يملك تماماً « الطبيعة الانسانية » . مهما كانت المرتبة التي يشغلها . ومن هنا تبدو الفروق واللامساواة كحوادث عرضية وعابرة ليس بإمكانها ان تفسد الطبائع الدائمة للجوهر الفرد الاجتماعي . فلا وجود مثلاً للبروليتاريا ، اي لا وجود لطبقة مركبة ، كل عامل فيها هو كيفية عابرة ، بل هناك فقط بروليتاريون . كل فرد منهم معزول في طبيعته الانسانية ، وليس بينهم تضامن داخلي يجمعهم ، بل مجرد روابط خارجية ناشئة من التشابه . ان البورجوازي لا يرى بين الافراد الذين فصلتهم وعزلتهم دعايته التحليلية الا علاقات « سيكولوجية » . وهذا مفهوم ، فهو ما دام لا يسيطر سيطرة مباشرة على الاشياء ، ولما كان يمارس عمله على البشر بشكل اساسي ، لذلك فإن هدفه الوحيد هو ان يُعجِب ويُرهِب . والابهة والتهذيب والمجاملة هي القواعد المنظمة لتصرفاته . وهو يعتبر اقرانه صوراً خشبية صغيرة تحرك بالخيوط ، واذا كان قد أراد ان يطلع على بعض عواطفها وعلى طبعها ، فلأن كل عاطفة تبدو له خيطاً يمكن سحبه ، فإنجيل البورجوازي الطموح والفقير هو « فن الوصول » وانجيل الغني هو « فن القيادة » . اذن فالبورجوازية

الجمهورَ الذي اختاروه . وقد اتيح الحظ لهيغو ، بلا شك ، ليتغلغل في كل مكان . انه احد كتابنا ، بل لعله الوحيد من كتابنا الذي كان شعبياً حقاً . لكن الآخرين جلبوا على انفسهم عداء البورجوازية دون ان يخلقوا لهم ، بالمقابل ، جمهوراً عمالياً . وللاقتناع بذلك يكفي ان نقارن الاهمية التي منحتها الجامعة البورجوازية الى ميشيليه ، ذلك العبقري الاصيل والثائر من الطبقة العالية ، بالاهمية التي منحتها الى « تين » الذي لم يكن الا مدعياً سمجاً ، أو الى رينان[1] الذي كان « اسلوبه الجميل » يقدم كل الامثلة المتمناة للدناءة والقبح . وقد كان ذلك المطهر الذي تركت الطبقة البورجوازية ميشيليه يعيش فيه عيشة ضنك مطهراً بلا تعويض ، « فالشعب » الذي كان يحبه ، قرأه بعض الوقت ثم القاه نجاح الماركسية في طي النسيان . ومجمل القول ان معظم هؤلاء المؤلفين هم مهزومو ثورة فاشلة ، ثورة ربطوا بها اسمهم ومصيرهم . وما من احد منهم ، باستثناء هيغو ، ترك حقاً اثراً في الادب .

اما الآخرون ، جميع الآخرين ، فقد تراجعوا أمام احتمال خروج عن الطبقة من الاسفل ، مما جعلهم يهوون عمودياً ، وكأن في رقبتهم حجراً . وهم لا يفتقرون الى الاعذار : فقد كان الوقت مبكراً جداً ، ولم تكن اية رابطة تربطهم بالبروليتاريا ، ولم تكن هذه الطبقة المضطهدَة لتستطيع تشربهم ، ولم تكن

(١) ارنست رينان. كاتب فرنسي (١٨٢٣–١٨٩٢). له عدة مؤلفات تاريخية.

لتعرف حاجتها اليهم . وقد ظل قرارهم بالدفاع عنها مجرداً .
ومهما كان اخلاصهم ، فقد « انحنوا » على تعاسات فهموها
بعقولهم ولم يشعروا بها في قلوبهم . لقد كانوا يجازفون بعد ان
انحطوا عن طبقتهم الاصلية ، وسيطرت عليهم ذكرى رفاهية
اضطروا الى حرمان انفسهم منها ، اقول كانوا يجازفون بأن
يشكلوا ، على هامش البروليتاريا الحقيقية ، « بروليتاريا ذات
قبة مستعارة » ، مشبوهة من العمال ، مكروهة من البورجوازيين ،
مطالبها أملتها عليها الحدة والكراهية اكثر مما املاها الكرم ،
انتهى بها الأمر اخيراً الى ان تنقلب ضد العمال وضد
البورجوازيين «٤» على السواء . وبالاضافة الى ذلك ، لم تكن
الحريات الضرورية التي طالب بها الادب ، في القرن الثامن
عشر ، لتتميز عن الحريات السياسية التي أراد المواطن ان
ينتزعها . وكان يكفي الكاتب ان يتفحص الماهية الاستبدادية
لفنه وان يجعل من نفسه المعبر عن متطلباته الشكلية ليصبح
ثورياً : فالأدب بطبيعته ثوري ، عندما تكون الثورة التي
تتهيأ ثورة بورجوازية . لأن اول اكتشاف لذاتها يكشف لها
عن روابطها مع الديموقراطية السياسية . ولكن الحريات الشكلية
التي سيدافع عنها كاتب المقالات ، والروائي ، والشاعر ، لن
يكون لها شيء مشترك مع متطلبات البروليتاريا العميقة . ان
هذه البروليتاريا لم تكن تفكر بالمطالبة بالحرية السياسية ، التي
تتمتع بها بعد كل شيء والتي ليست الا خديعة «٥» . وهي لم
تكن تدري ماذا تصنع بحرية التفكير . ان ما كانت تطالب به

مختلف جداً عن مثل هذه الحريات المجردة ، فهي انما كانت تتمنى تحسين وضعها مادياً ، وتتمنى ايضاً ، بشكل اعمق واكثر إبهاماً ، نهاية استغلال الانسان من قبل الانسان . وسوف نرى فيما بعد ان هذه المطالب تماثل المطالب التي طرحها فن الكتابة المفهوم على انه ظاهرة تاريخية وحسية ، اي المفهوم كنداء متفرد وتاريخي ، يوجهه انسان ، رضي بأن يدخل في التاريخية ، باسم الانسان قاطبة الى جميع بشر عصره . ولكن الادب ، في القرن التاسع عشر ، كان قد تخلص من العقيدة الدينية ، وصار يرفض ان يخدم العقيدة البورجوازية . انه يطرح اذن نفسه مستقلاً مبدئياً عن كل نوع من أنواع العقيدة . ومن هنا ، احتفظ بمظهره المجرد كسلبية محضة . انه لم يفهم بعد انه « هو ذاته » العقيدة ، بل انهك نفسه في تأكيد استقلاله ، الذي لا يجادله فيه احد . وهذا يعدل القول انه يزعم انه لا يملك موضوعاً ذا امتياز ، وانه يستطيع ان يعالج كل مادة مهما كانت . ونحن لا نشك في ان الكتابة بنجاح عن الوضع العمالي ممكنة ، لكن اختيار هذا الموضوع يتعلق بالظروف ، بقرار حر للفنان ، فقد يكتب في يوم عن بورجوازية ريفية ، وفي يوم آخر عن المرتزقة القرطاجنيين . ومن وقت لآخر ، سيؤكد احد الفلوبيريين وحدة المضمون والشكل ، لكنه لن يستخلص منها اية نتيجة عملية . وسوف يظل ، كسائر معاصريه خاضعاً لتعريف اتباع وينكلمان[1] وليسنج[2] الذين جاؤوا

(١) يوهان وينكلمان : عالم آثار الماني (١٧١٧–١٧٦٨) . مؤلف كتاب=

بعد قرن من الزمن ، للجمال ، وهو التعريف الذي يعدل ، بهذه الطريقة او تلك ، تمثيل الجمال على انه التعدد في الوحدة . والمقصود من هذا التعريف التحايل والسيطرة على تقلب الألوان فيما هو متقلب اللون ، وفرض توحيد قوي عليه بواسطة الاسلوب . وليس لأسلوب الاخوين غونغور « الفني » غير هذا المعنى ، فهو طريقة شكلية لتوحيد جميع المواد وتجميلها ، حتى ولو كانت من اجمل المواد . فكيف كان بإمكانهم آنذاك ان يتصوروا امكانية وجود علاقة داخلية بين مطالب الطبقات السفلى وبين مبادىء فن الكتابة ؟ يبدو ان برودون[1] هو الوحيد الذي حزر ذلك . وكذلك ماركس بالطبع . لكنهما ما كانا بأديبين . ان الادب ، الذي كان ما يزال مشغولاً باكتشاف استقلاله ، هو في حد ذاته موضوع نفسه الخاص . لقد انتقل الى المرحلة التأملية ، انه يشعر بمناهجه ، ويحطم أطره القديمة ، ويحاول ان يحدد تجريبياً قوانينه الخاصة وان يخترع تكنيكات جديدة . انه يتقدم ببطء نحو الأشكال الراهنة للمأساة والرواية ، ونحو الشعر الحر ، ونقد اللغة . واذا ما اكتشف مضموناً نوعياً

= « تاريخ الفن عند القدامى » .

٢) غوتوولد ليسنج : كاتب الماني (١٧٢٩ – ١٧٨١) . ناقد كبير ادان المذهب الكلاسيكي الفرنسي .

(١) بيير جوزيف برودون : كاتب اقتصادي فرنسي (١٨٠٩–١٨٦٥) . واحد من كبار النظريين الاشتراكيين في القرن التاسع عشر . كان يقول : « الملكية سرقة » . ويعارض في الوقت نفسه الماركسية .

خاصاً ، فسيتوجب عليه ان ينزع نفسه من استغراقه في تأمل ذاته وان يستخلص مفاهيمه الجمالية من طبيعة هذا المضمون . وفي الوقت نفسه ، سيتوجب على المؤلفين ، باختيارهم الكتابة لجمهور افتراضي ، ان يوفقوا فنهم مع انفتاح العقول ، اي ان يحددوه حسب المتطلبات الخارجية وليس حسب ماهيته الخاصة . سيتوجب عليهم ان يتخلوا عن بعض اشكال القصة ، والشعر ، بل وحتى التفكير ، لمجرد الرغبة في ألا تكون بمتناول القراء غير المثقفين . يبدو اذن ان الادب كان يجازف بالوقوع ثانية في الضياع . ولهذا كان الكاتب يرفض ، عن حسن نية ، اخضاع الادب لجمهور ولموضوع محددين . لكنه لم يلمح الطلاق الذي اخذ يتم بين الثورة الحسية التي تحاول ان تولد وبين الالعاب المجردة التي ينهمك فيها . فالجماهير هي التي تريد السلطة هذه المرة ، ولما تكن الجماهير تملك الثقافة ولا اوقات الفراغ ، لذلك كانت كل ثورة ادبية مزعومة تضع ، بإفراطها في العناية بالتكنيك ، المؤلفات التي توحي بها بعيداً عن متناول هذه الجماهير ، وتخدم مصالح النزعة المحافظة الاجتماعية .

اذن لا بد من العودة الى الجمهور البورجوازي . ان الكاتب يتباهى بأنه قطع كل علاقة مع هذا الجمهور ، ولكنه برفضه الخروج على طبقته من اسفل ، حكم على قطيعته ان تظل رمزية ، فهو يلعبها بدون انقطاع ، ويدل عليها بلباسه ، وانخلاعه ، واثاثه ، والعادات التي يتبناها ، لكنه لا يقوم بها حقاً . انها

البورجوازية التي تقروه ، انها وحدها التي تطعمه وتقرر مجده .
وعبثاً يتظاهر بالتراجع لينظر اليها نظرة اجمالية ، لأنه اذا أراد
ان يحاكمها ، توجب عليه اولاً ان يخرج منها ، وليس هناك
طريقة للخروج منها الا بأن يتحسس مصالح طبقةاخرى وطريقتها
في العيش . وما دام لم يقرر ذلك ، فإنه يعيش في التناقض والمراءاة
لأنه يعرف ولا يريد في الوقت نفسه ان يعرف « لمن » يكتب .
انه يتحدث طواعية عن « عزلته » ، وبدلاً من ان يتبنى الجمهور
الذي اختاره لنفسه مداهنة . يدعي انه يكتب لذاته فقط او لله ،
ويجعل من الكتابة شاغلاً ميتافيزيقياً ، صلاة ، فحص ضمير ،
وكل شيء ما عدا ان يجعل منها إيصالاً . انه يشبه نفسه غالباً
بممسوس . لأنه إذا تقيأ الكلمات تحت ضغط ضرورة داخلية ،
فإنه يكون على الاقل بهذا الشكل لا « يمنحها » . ولكن هذا
لا يمنع ان يصلح كتاباته بعناية . ثم انه من جهة اخرى بعيد
جداً عن ان يريد شراً بالبورجوازية التي لا يجادلها حتى على
حقها في الحكم . بل بالعكس . فقد اعترف لها فلوبير به
اعترافاً صريحاً . ومراسلاته . بعد حكومة الكومونة التي اخافته
جداً ، عامرة بالشتائم المقذعة ضد العمال «٦» . وما دام الفنان
لا يستطيع ان يحاكم بيئته، الغارق فيها حتى اذنيه، من الخارج،
ولما كان رفضه مجرد حالة نفسية لا تأثير لها ، لذا فهو لم يتبين
حتى كون البورجوازية طبقة مضطهدة . وفي الحقيقة انه لم
يعتبرها مطلقاً طبقة ، بل نوعاً طبيعياً ، واذا ما جازف بوصفها،
فإنه سيفعل ذلك بألفاظ سيكولوجية بحتة . وهكذا يتحرك

الكاتب البورجوازي والكاتب الملعون على المستوى نفسه . والفرق الوحيد بينهما هو ان الاول يصنع سيكولوجية بيضاء ، والثاني سيكولوجية سوداء . عندما يصرح فلوبير ، مثلاً ، انه « يسمي بورجوازياً كل من يفكر بدناءة » ، يكون قد عرف البورجوازي بألفاظ سيكولوجية ومثالية ، اي من خلال وجهة نظر العقيدة التي يزعم انه يرفضها . ومن هنا يؤدي خدمة محسوسة الى البورجوازية ، فهو يعيد الى الحظيرة المتمردين ، والثائرين الذين يجازفون بالانتقال الى البروليتاريا ، بإقناعهم ان بإمكان المرء ان يكفر بالبورجوازي في ذاته بمجرد حزم داخلي ، اذ يكفي ان يتعودوا بينهم وبين انفسهم على التفكير بنبل ، ليستطيعوا الاستمرار في التمتع بثرواتهم وامتيازاتهم ، وضميرهم مرتاح ؛ واذا كانوا ما يزالون يسكنون بشكل بورجوازي ، ويتمتعون بشكل بورجوازي بدخلهم ، ويترددون على الصالونات البورجوازية ، لكن هذا كله ليس الا ظاهر الأمور ، لأنهم في اعماقهم قد ارتفعوا فوق نوعهم بنبل عواطفهم . ومن هنا ايضاً يقدم لزملائه الخدعة التي ستسمح لهم في كل حالة ان يحتفظوا براحة الضمير ، لأن الشهامة تجد تطبيقها الممتاز في ممارسة الفنون .

ان عزلة الفنان مغشوشة مرتين ، فهي لا تخفي فقط علاقة واقعية مع الجمهور الكبير ، بل تخفي ايضاً اعادة تكوين جمهور من الاخصائيين . فما دامت قيادة البشر والثروات متروكة للبورجوازي ، فإن الروحي ينفصل من جديد عن الزمني ،

ويولد من جديد ايضاً نوع من طبقة الكتبة . ان جمهور ستندال هو بلزاك ، وجمهور بودلير هو بارباي دوريفيلي[1] ، وبودلير بدوره جعل من نفسه جمهور « بو[2] » . واتخذت الصالونات الادبية طابعاً مجمعياً مبهماً ، وصاروا يتحدثون فيها عن الادب بصوت منخفض . وباحترام لا متناه ، ويتناقشون عما اذا كان الموسيقي يجد لذة جمالية في موسيقاه اكبر من اللذة التي يجدها الكاتب في كتابه . وبقدر ما يبتعد الادب عن الحياة ، بقدر ما يعود مقدساً من جديد ، بل لقد نشأ نوع من اتحاد القديسين . واخذوا يصافحون من فوق القرون يد سرفانتس ، ورابوليه[3] ، ودانتي ، ويندمجون بذلك المجتمع الرهباني . واصبحت طبقة الكتبة ، بدلاً من ان تكون هيئة حسية ، واذا جاز التعبير ، جغرافية ، اقول انها اصبحت مؤسسة متوارثة ، نادياً مات جميع اعضائه ، باستثناء واحد ، هو الاخير زمانه الذي يمثل الآخرين على الارض ويختصر في ذاته المجمع كله . ولهؤلاء المؤمنين الجدد ، الذين يرون في الماضي قديسيهم ، حياتهم المستقبلة ايضاً . ان الطلاق بين الزمني والروحي يحدث

---

(١) جول بارباي دوريفلي ، كاتب فرنسي (١٨٠٨–١٨٨٩) . له قصص قصيرة « الابالسة » وروايات « عشيقة عجوز » وغيرها .

(٢) ادغار آلن بو : كاتب اميركي (١٨٠٩–١٨٤٩) . له عدة مجموعات قصصية ترجمها بودلير الى الفرنسية . وهو ايضاً شاعر .

(٣) فرانسوا رابوليه : كاتب فرنسي (١٤٩٤–١٥٥٣). نموذج ممتاز لكتاب عصر النهضة .

تعديلاً عميقاً في فكرة المجد ، فهي لم تكن في أيام راسين ثأرَ الكاتب المجهول بقدر ما كانت الامتدادَ الطبيعي للنجاح في مجتمع ساكن . اما في القرن التاسع عشر ، فقد صارت تعمل كجهاز تعويض استقبالي . « سوف أُفهَم في عام ١٨٨٠ » و « سأربح دعواي عند الاستئناف[1] » : ان هذه الكلمات المشهورة تثبت ان الكاتب لم يفقد الرغبة في ممارسة عمل مباشر وكوني في إطار جماعية مندمجة . ولكن لما كان هذا العمل غير ممكن في الحاضر ، فإنهم يرمون للتعويض ، في مستقبل لامتناهٍ ، بأسطورة المصالحة بين الكاتب وجمهوره . وهذا كله يظل بالاصل مبهماً جداً ، فما من احد من هواة المجد اولئك تساءل في اي نوع من المجتمع سيستطيع ان يجد مكافأته . انهم يُسرون فقط من الحلم بأن ابناء ابناء اخوتهم سيستفيدون من تحسين داخلي ، لأنهم جاؤوا فيما بعد وولدوا في عالم اكثر قدماً . وهكذا كان بودلير ، الذي ما كان ليبالي بالتناقضات ، يضمد غالباً جراح كبريائه بتأمل الشهرة التي سينالها بعد وفاته ، على الرغم من انه كان يعتبر ان المجتمع قد دخل في مرحلة انحطاط لن تنتهي الا مع زوال الجنس البشري .

إذن فالكاتب يلجأ بالنسبة للحاضر الى جمهور من الاخصائيين . اما بالنسبة للماضي فهو يعقد حلفاً صوفياً مع الموتى الكبار ، اما بالنسبة للمستقبل فهو يستخدم اسطورة

---

(١) قائل الجملة الاولى ستندال ، وقائل الثانية زولا .

المجد . انه لم يهمل شيئاً لينتزع نفسه رمزياً من طبقته . انه في الفضاء ، غريب عن عصره ، تائه عن وطنه ، ملعون . وليس لهذه المهازل كلها الا هدف واحد : هدف دمجه في مجتمع رمزي يكون صورة لأرستقراطية النظام القديم . ان التحليل النفسي متآلف مع عمليات الاتحاد تلك التي يقدم الفكر الانطوائي المرضي امثلة عديدة عنها : فالمريض الذي يحتاج ، ليهرب ، الى مفتاح الملجأ ، ينتهي الى الاعتقاد انه هو ذاته هذا المفتاح . كذلك ينتهي الامر بالكاتب الذي يحتاج الى رعاية الكبار ليخرج عن طبقته ، الى ان يحسب نفسه تجسد النبل كله . ولما كان هذا النبل يتميز بطفيليته ، فإن الكاتب سيختار وجاهة هذه الطفيلية اسلوباً للحياة . انه سيجعل من نفسه شهيد الاستهلاك المحض . وهو لا يرى ، كما قلنا ، اي مانع من استخدام ثروات البورجوازية ، ولكن بشرط أن ينفقها ، اي ان يحولها الى مواضيع غير منتجة ولا مجدية . انه يحرقها ، الى حد ما ، لأن النار تطهر كل شيء . ولما لم يكن بالاصل غنياً دوماً ، ولما كان لا بد ان يعيش جيداً ، لذلك فهو يكوّن لنفسه حياة غريبة ، متلافة ومعوزة في آن واحد ، يرمز عدم التبصر المحسوب فيها الى الكرم الجنوني الذي سيظل محروماً منه . وهو لا يجد نبلاً ، خارج الفن ، الا في ثلاثة أنواع من الشواغل . اولاً في الحب لأنه عاطفة غير مجدية ولأن النساء هن ، كما يقول نيتشه ، اخطر لعبة . ثانياً في الاسفار ، لأن المسافر شاهد دائم ، ينتقل من مجتمع الى آخر دون ان يبقى في اي منهما ولأنه ، كمستهلك

« غريب » في جماعية شغيلة ، صورة الطفيلية بالذات . ثالثاً في الحرب احياناً ، لأنها استهلاك عظيم للبشر والثروات .

اننا لنجد ثانية لدى الكاتب احتقار المجتمعات الارستقراطية والحربية للمهن ، فهو لا يكفيه ان يكون غير مجد ، كالحاشية في النظام القديم ، بل يريد ان يتمكن من ان يدوس بقدميه العمل النفعي ، وان يحطم ، ويحرق ، ويتلف ، ويقلد مشية الاسياد الطليقة الذين كانوا يقومون بصيدهم عبر حقول القمح الناضج . انه يتعهد في نفسه بالرعاية هذه الدوافع الهدامة التي تحدث عنها بودلير في « الزجّاج » . وعما قليل ، سوف يحب من بين جميع الادوات . الادوات الرديئة الصنع ، المهترئة او غير الصالحة للاستعمال ، التي استعادت الطبيعة نصفها ، والتي هي كاريكاتور لطبيعتها كأدوات . وليس من النادر ان يعتبر حياته الخاصة اداة للتهديم ، وهو يجازف على كل حال ويلعب ليخسر : فالكحول والمخدرات وكل شيء صالح له . وبالطبع ، ان الكمال في اللامجدي هو الجمال . فمن « الفن للفن » الى الرمزية ، مروراً بالواقعية والبرناسية ، اتفقت جميع هذه المدارس على ان الفن هو اسمى شكل للاستهلاك المحض . انه لا يعلم شيئاً ، ولا يعكس اية عقيدة ، ويحمي نفسه على الاخص من ان يكون صالحاً لتهذيب الاخلاق : فقبل ان يكتب جيد ذلك بمدة طويلة ، كان فلوبير وغوتييه ، والاخوان غونغور ، ورينار [1] ، وموباسان ، قد قالوا

---

(١) جول رينار : كاتب فرنسي (١٨٦٤–١٩١٠) . ترك عدة روايات ومجموعات قصصية ومذكرات .

على طريقتهم الخاصة ان « العواطف الطيبة تصنع الادب الرديء » . ان الادب بالنسبة لبعضهم هو الذاتية المحمولة الى المطلق ، هو نار فرح تتلوى فيها اغصان آلامهم ورذائلهم السوداء . انهم يتجاوزون العالم ويبددونه ، وهم القابعون في اعماقه وكأنهم في حبس ضيق ، بشراهتهم المكشوفة الى « امكنة اخرى » . ويخيل اليهم ان قلبهم متفرد جداً بحيث ان تصويرهم له يظل عقيماً تماماً . وآخرون ينصبون من انفسهم شهوداً غير متحيزين على عصرهم . لكنهم لا يشهدون امام عيني أحد . انهم يرفعون الشهادة والشهود الى درجة المطلق . انهم يقدمون للسماء الفارغة لوحة المجتمع الذي يحيط بهم . ان احداث الكون ، بعد ان تحرف ، ويبدل موضعها ، وتوحّد ، وتقع في فخ اسلوب فني ، تصبح محايدة ، وتوضع بين قوسين ، اذا جاز التعبير . وما الواقعية الا « تعليقاً للحكم » . ان الحقيقة المستحيلة تلحق هنا بالجمال اللاإنساني « الجميل كحلم من حجر » . ولا يعود المؤلف ما دام يكتب ، ولا القارىء ما دام يقرأ ، من هذا العالم . لقد تحولا الى نظرة محضة . انهم ينظران الى الانسان من الخارج ، ويحاولان ان يأخذا عنه وجهة نظر الله ، او وجهة نظر الفراغ المطلق، اذا شئنا هذا التعبير . ولكني بعد هذا كله ما ازال استطيع ان اتعرف نفسي في وصف انقى الغنائيين لخصوصياته . واذا كانت الرواية التجريبية تقلد العلم ، أفلا تكون صالحة للاستخدام مثله ، الا يمكن ان تكون لها ، هي ايضاً ، « تطبيقاتها » الاجتماعية ؟ ان المتطرفين

يتمنون ، خوفاً من الافادة ، ان لا تستطيع مؤلفاتهم حتى ان تنير القارىء على حقيقة قلبه الخاص ، انهم يرفضون ان ينقلوا تجربتهم . ولن يكون العمل ، عند التطرف الاقصى ، مجانياً تماماً ، الا اذا كان لا إنسانياً تماماً . وبعد ذلك يوجد الأمل بخلق مطلق ، هو خلاصة الترف والإسراف ، خلق لا يمكن استخدامه في هذا العالم لأنه « ليس من العالم » ولأنه لا يذكر بشيء منه : فالخيال مدرك كملكة غير مشروطة قادرة على « نفي » الواقع ، والموضوع الفني ينبني فوق انهيار الكون . ويوجد ايضاً مذهب التصنع المبالغ فيه ، والتشويش المنظم لكل المعاني ، واخيراً تدمير اللغة المدبر . ويوجد ايضاً الصمت ، كذلك الصمت الجليدي الذي في اعمال مالارميه [1]، او في اعمال السيد تيست الذي يرى ان كل ايصال دنس .

والحد الاقصى لهذا الادب اللامع والمميت هو العدم . انه حده الاقصى وماهيته العميقة ، فالروحي الجديد ليس فيه شيء ايجابي مطلقاً ، انه النفي المحض البسيط للزمني . في العصر الوسيط كان الزمني هو اللاأساسي للروحية ، اما في القرن التاسع عشر فقد انعكست العلاقة : فالزمني هو الاول ، والروحي هو الطفيلي اللاأساسي الذي يتأكله ويحاول ان يدمره . واصبح المقصود نفي العالم او استهلاكه . نفيه باستهلاكه . كان فلوبير يكتب ليتخلص من البشر والاشياء . ان جملته تطوق الموضوع ،

(١) اسطفان مالارميه : شاعر فرنسي (١٨٤٢–١٨٩٨). زعيم الحركة الرمزية.

وتمسكه . وتجمده ، وتحطم صلبه . وتنغلق عليه ، وتتحجر وتحجره معها . انها عمياء صماء ، بلا شرايين . ليس فيها نفحة حياة ، وثمة صمت عميق يفصلها عن الجملة التالية . انها تسقط في الفراغ ، ابدياً ، وتجر معها فريستها في هذا السقوط اللامتناهي . ان كل واقع ، ما إن يوصف حتى يشطب من القائمة ، ثم يأتي دور الواقع التالي . والواقعية ليست شيئاً آخر سوى هذا الصيد الكبير الكالح . والهدف منها طمأنة النفس . فهي ، انى مرت ، لم ينبت العشب بعدها . ان حتمية الرواية الطبيعية تسحق الحياة . وتحل مكان العمل الانساني بواسطة اجهزة وحيدة الاتجاه . وهي لم يعد لها الا موضوع واحد هو التفسخ البطيء لإنسان ، لمشروع ، لأسرة ، لمجتمع . والواقعيون يعودون دوماً الى نقطة الصفر ، ويتناولون الطبيعة في حالة لاتوازن منتج ويمحون هذا اللاتوازن ، ويلجؤون الى توازن ميت بإلغاء القوى الحاضرة . وعندما تظهر لنا الواقعية ، صدفة ، نجاح انسان طموح ، فهذا ليس الا صورة ظاهرية : ان « بيل آمي[1] » مثلاً لا يهاجم حصون البورجوازية ، فهو ليس الا دمية خشبية صغيرة في اناء ماء يدل صعودها فقط على انهيار مجتمع ما . وعندما تكشف الرمزية عن القرابة الوثيقة بين الجمال والموت ، فإنها لا تفعل شيئاً سوى توضيح فكرة ادب نصف القرن كله . جمال الماضي ، لأنه لم يعد له وجود ، جمال

(١) بطل رواية لموباسان معروفة بهذا الاسم .

الصبايا المحتضرات والازهار التي تذبل ، جمال مختلف أنواع الانقراض ومختلف أنواع الخرائب ، ذروة كرامة الاستهلاك ، والموت الذي يفني ، والحب الذي يلتهم ، والفن الذي يقتل . ان الموت في كل مكان ، امامنا ، ووراءنا ، وحتى في الشمس وفي روائح الارض . ان فن « باريس[1] » هو تأمل للموت . فالشيء لا يكون جميلاً الا عندما يكون « قابلاً للاستهلاك » اي عندما يموت حين نتمتع به . والبنية الزمنية التي تلائم كل الملاءمة العاب الامراء هذه ، انما هي اللحظة . فهي ما دامت تمضي ، وما دامت ، في ذاتها ، صورة الابدية ، اذن فهي نفي الزمن الانساني . ذلك الزمن ذي الابعاد الثلاثة للعمل والتاريخ . ان البناء يتطلب زمناً طويلاً ، ولكن لحظة واحدة تكفي لرمي كل شيء ارضاً . وعندما ننظر الى عمل اندريه جيد من خلال وجهة النظر هذه ، فإننا لن نستطيع ألا نرى فيه اخلاقية ، محفوظة بدقة للكاتب — المستهلك . فما هو فعله المجاني إن لم يكن نتيجة عصر من الكوميديا البورجوازية ، وآمراً للمؤلف — النبيل ؟ أليس من المذهل ان تكون جميع الامثلة مستعارة من الاستهلاك : فيلوكتيت[2] يهب قوسه ، والمليونير يبذر شيكاته ، وبرنار[3] يسرق ، ولافكاديو[4]

(١) موريس باريس : كاتب فرنسي (١٨٦٢–١٩٢٣). انتقل من عبادة الأنا الى عبادة الارض والاموات .

(٢) بطل مسرحية جيد « فيلوكتيت » او « مقالة في الاخلاق الثلاثة » .

(٣) احد ابطال رواية جيد « المزيفون » .

(٤) احد ابطال رواية جيد « اقبية الفاتيكان » .

يقتل ، ومينالك يبيع اثاثه ؟ وقد مضت هذه الحركة المدمرة بعد جيد حتى نتائجها القصوى ، فقد كتب بريتون ، بعد عشرين سنة : « ان ابسط فعل سيريالي يتم بالنزول الى الشارع ، والمسدس في اليد ، واطلاق النار قدر المستطاع بين الجماهير ، بدون تعيين » . وهنا نكون قد وصلنا الى الحد النهائي لعملية ديالكتيكية طويلة : ففي القرن الثامن عشر كان الادب سلبية ، ثم انتقل في عهد البورجوازية الى حالة « النفي » المطلق الموحد ، واصبح عملية ابادة متعددة الالوان والاضواء . فقد كتب بريتون ايضاً : « ان السريالية ليست مهتمة بأن تأخذ بعين الاعتبار .. كل ما ليست غايته ابادة الكائن وتحويله الى ألق داخلي اعمى لا يكون روح البلور كما لا يكون روح النار » . وفي نهاية المطاف ، لا يبقى امام الادب الا ان ينقض نفسه بنفسه . وهذا ما فعله تحت اسم السريالية ، فقد كتب الكتاب مدة تسعين عاماً ليستهلكوا العالم ، وبعد عام ١٩١٨ صاروا يكتبون ليستهلكوا الادب، ويتلفون التقاليد الادبية، ويبذرون الكلمات، ويرمون بعضها ضد البعض الآخر لكي يفجروها . واصبح الادب ، باعتباره نفياً مطلقاً ، نقيضاً للادب . وهكذا انجزت القضية ، واصبح الادب « ادبياً » اكثر من اي وقت مضى .

وفي الوقت نفسه ، لم يعد للكاتب من هم ، كي يقلد الحفنة المبذرة لأرستقراطية النسب ، سوى ان يوطد دعائم لامسؤوليته ؛ وقد بدأ بطرح حقوق العبقرية ، التي حلت محل حق الملكية

المستبدة الالهي . فما دام الجمال هو الترف في اقصى مداه ، وما دام الجمال محرقة ذات ألسنة باردة تضيء وتستهلك كل شيء ، وما دام يتغذى بمختلف اشكال الاهتراء والتدمير ، وعلى الاخص الالم والموت ، لذلك فإن للفنان ، الذي هو كاهنه ، الحق في ان يطالب باسمه وان يثير بؤس اقربائه عند الحاجة . اما بالنسبة له ، فإنه يحترق منذ زمن بعيد ، وقد تحول الى رماد . ولا بد من ضحايا اخرى لتغذية اللهيب ، وعلى الاخص النساء . نساء يسببن له الالم ، فيعيده اليهن كما ينبغي . انه يتمنى لو يستطيع ان يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . واذا كان لا يملك وسيلة لإثارة المصائب ، فإنه سيكتفي بقبول الاضاحي . ان المعجبين والمعجبات موجودون هنا كي يحرق قلوبهم او ينفق مالهم دون عرفان جميل او تأنيب ضمير . يروي موريس ساش[1] ان جده لأمه ، الذي كان شديد الاعجاب بأناتول فرانس ، قد انفق ثروة في تأثيث فيلا « سعيد » . وعند موته ، فاه فرانس بهذا المديح الجنائزي : « يا للخسارة ! لقد كان مؤثثاً » . ان الكاتب يمارس كهنوته بأخذه مال البورجوازي لأنه يضع جانباً جزءاً من الثروات ليتلفه ويحيله الى دخان . وهو بالتالي يضع نفسه فوق جميع المسؤوليات : فأمام من سيكون مسؤولاً ؟ وباسم ماذا ؟ لو كان عمله يهدف الى البناء ، لكان بالإمكان مطالبته بالحساب . ولكن ما دام

---

(١) موريس ساش : روائي فرنسي معاصر .

عمله يؤكد نفسه كتدمير محض ، فإنه يفلت من المحاكمة .
ولقد ظل هذا كله ، في نهاية القرن الماضي ، مشوشاً ومتناقضاً الى حد مقبول نوعاً ما . ولكن عندما جعل الادب من نفسه ، مع السريالية ، تحريضاً على الجريمة ، وجدنا الكاتب يطرح ، بواسطة تسلسل غريب لكن منطقي ، مبدأ لا مسؤوليته الكلية بشكل صريح . وفي الحقيقة ، انه لا يقدم مبررات واضحة لذلك ، بل يلجأ الى ادغال الكتابة الاوتوماتيكية . لكن الدوافع بينة : فالارستقراطية الطفيلية التي تعيش على الاستهلاك المحض ، والتي ليس لها من وظيفة سوى ان تحرق بدون انقطاع ثروات مجتمع شغيل ومنتج لا يمكن ان تكون خاضعة لحكم الجماعية التي تدمرها . ولما كان هذا التدمير المنظم لا يذهب ابداً الى الى ابعد من « الفضيحة » ، فهذا معناه ، في الحقيقة ، ان الواجب الاول للكاتب هو اثارة الفضيحة وان حقه غير القابل للفسخ هو ان يفلت من نتائجها .

ان البورجوازية تدع الآخرين يعملون . وهي تبتسم من مثل هذه الاعمال الطائشة . وليس يهمها ان يحتقرها الكاتب ، لأن هذا الاحتقار لن يذهب بعيداً ، ما دامت هي جمهوره الوحيد . انه لا يحدث احداً عنه سواها ، بل يساررها به . وهذه هي الى حد ما الرابطة التي تجمع بينهما . وحتى لو حصل على مستمعين شعبيين ، فيا له من وهم ان نتصور انه قادر على إذكاء لهيب استياء الجماهير بالتبيين لها ان البورجوازي يفكر بدناءة ؟ ليس هناك اي حظ في ان يستطيع مبدأ الاستهلاك

المطلق تضليل الجماهير الشغيلة . ثم ان البورجوازية تعلم جيداً ان الكاتب يؤيدها سرياً ، فهو بحاجة اليها ليبرر جماليته القائمة على المعارضة والكراهية . وهو يتلقى منها الثروات التي يستهلكها ، ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعي حتى يستطيع ان يشعر بنفسه غريباً فيه على الدوام . ومجمل القول انه متمرد ، وليس ثورياً. والبورجوازية تعرف كيف تتصرف مع المتمردين. بل انها تجعل من نفسها شريكة لهم، فهي تفضل ان تحفظ قوى النفي في جمالية غير مجدية ، في تمرد لا تأثير له ، لأنها اذا ظلت حرة ، فقد تستخدم في خدمة الطبقات المضطهَدة . ثم ان القراء البورجوازيين يفهمون على طريقتهم ما يسميه الكاتب « مجانية » عمله . فالكاتب يعتبر هذه المجانية ماهية الروحية بالذات والاعلان البطولي لقطيعته مع الزمني ، اما بالنسبة للقراء البورجوازيين ، فإنهم يعتبرون العمل المجاني غير مؤذ في صميمه ، ومجرد تسلية . وهم يفضلون قطعاً ادب بوردو وبورجيه ، لكنهم لا يستنكرون وجود كتب غير مجدية تحول الفكر عن الشواغل الجدية وتقدم له الفرصة التي يحتاجها لتجديد قواه . وهكذا يجد الجمهور البورجوازي وسيلة لاستخدام العمل الفني ، على الرغم من اعترافه بأنه لا يمكن ان يخدم شيئاً . ونجاح الكاتب مبني على سوء التفاهم هذا : فهو مادام يسعد بأن يساء فهمه ، لذلك كان من الطبيعي ان يسيء قراؤه الفهم . وما دام الادب قد اصبح ، بين يديه ، ذلك النفي المجرد ، الذي يتغذى من ذاته ، لذلك عليه ان يتوقع ان يتسموا

لأعنف شتائمه بقولهم : « هذا ليس الا ادباً » . وما دام الادب نقضاً محضاً لروح الجد ، لذلك عليه ان يستحسن كونهم يرفضون مبدئياً النظر اليه بعين الجد . واخيراً انهم يجدون انفسهم ، حتى ولو كان ذلك بشعور من الاستنكار وبدون ان يتبينوه تماماً ، في اكثر مؤلفات العصر «عدمية» . وهذا راجع الى ان الكاتب ، مهما بذل جهده لتقنيع نفسه أمام قرائه ، لن يستطيع ابداً ان يفلت تماماً من تأثيرهم الموقع في الفخ . انه يستطيع ، وهو البورجوازي الخجل الذي يكتب للبورجوازيين دون ان يعترف بهذا لنفسه ، اقول انه يستطيع ان يطلق اكثر الافكار جنوناً ، لأن الافكار ليست الا فقاعات تطفو على سطح الفكر . لكن تكنيكه يفضحه ، لأنه لا يراقبه بالاخلاص نفسه ، وهو يعبر عن اختيار اعمق واصدق ، يعبر عن ميتافيزيقا غامضة ، عن علاقة اصيلة مع المجتمع المعاصر . ومهما كان مجون الموضوع المختار ، ومهما كانت مرارته ، فإن التكنيك الروائي للقرن التاسع عشر يقدم للجمهور الفرنسي صورة مطمئنة عن البورجوازية . وفي الحقيقة ، ان مؤلفينا قد ورثوا هذا التكنيك ، لكن تنفيذه يعود اليهم . ان ظهوره ، الذي بدأ منذ نهاية العصر الوسيط ، قد حدث مع ظهور اول تأمل فكري استطاع الروائي عن طريقه ان يتعرف فنه . كان في البدء يروي دون ان يظهر نفسه على خشبة المسرح ودون ان يتأمل في وظيفته ، لأن مواضيع اقاصيصه كانت كلها تقريباً من اصل فولكلوري ، او جماعي على كل حال ، ولأنه كان يكتفي بمجرد استخدامها .

وكان الطابع الاجتماعي للمادة التي يعالجها ، وكذلك كونها قد وجدت قبل ان يأتي للاهتمام بها ، يقلدانه دور الوسيط ويكفيان لتبريره : فهو الانسان الذي يعرف اجمل القصص ، والذي يقيدها بالكتابة بدل ان يرويها شفهياً . كان يخترع قليلاً ، ويشذب ، وكان مؤرخ ما هو خيالي . وعندما اخذ يصنع بنفسه الصور الخيالية التي ينشرها ، رأى نفسه فيها : فقد اكتشف في آن واحد معاً ، عزلته المذنبة تقريباً ، المجانية ، غير القابلة للتبرير ، وذاتية الخلق الادبي . ولقد أراد أن يعطي مخترعاته ظاهر الحقيقة ، كي يحجبها عن اعين الجميع وعن عينيه هو بالذات ، وكي يؤسس حقه في الكتابة . ولما كان لا يستطيع ان يحتفظ في اقاصيصه بكثافتها المادية تقريباً التي كانت تميزها عندما كانت تنبع من الخيال الجماعي ، لذلك فقد تظاهر على الاقل بأنها ليست صادرة منه ، واصر على تقديمها كذكريات. وفي سبيل هذا الهدف ، اوجد في مؤلفاته ممثلاً عنه هو الراوية الذي يروي القصص شفهياً عادة ، وفي الوقت نفسه ادخل فيها مستمعين خياليين يمثلون جمهوره الواقعي . وهذا ما نجده ، مثلاً ، في شخصيات « ديكاميرون[1] » ، الذين يقربهم منفاهم الى حد غريب ، من وضع الكتبة ، والذين يقومون بدور الرواة والمستمعين والنقاد ، على التوالي . وهكذا ، وبعد

---

(١) هي مجموعة القصص التي الفها بوكاشيو (١٣١٣–١٣٧٥). والتي يقال انه قلد بها « الف ليلة وليلة » .

زمن الواقعية الموضوعية والميتافيزيقية التي كان ينظر فيها الى كلمات القصة على انها الاشياء التي تسميها بالذات ، والتي كان جوهرها الكون نفسه ، جاء زمن المثالية الادبية التي لا وجود للكلمة فيها الا في فم انسان او تحت ريشة ، والتي تُرجع فيها الكلمة بماهيتها الى متكلم يؤكد حضورها ، والتي اصبح جوهر القصة فيها الذاتية التي تدرك الكون وتتأمله ، والتي صار الروائي فيها ، بدل ان يضع القارىء مباشرة في احتكاك مع الموضوع ، واعياً لدوره كوسيط ، ومجسداً لوساطته في غناء خيالي . ومنذ ذلك الحين اصبح الطابع الرئيسي للقصة التي تقدم للجمهور هو ان تكون متأمَّلة ، اي ان تكون مصنفة ، ومنظمة ، ومشذبة ، ومصفاة ، او بالاحرى ألا تسلم نفسها إلا من خلال الافكار التي تكوّن عنها بالنظر الى الماضي . ولهذا السبب ، كان زمن الرواية هو الماضي دوماً تقريباً ، في حين ان زمن الملحمة ، التي هي من اصل جماعي ، هو الحاضر في اغلب الاحيان . ويتعقد الاسلوب ، مع الانتقال من بوكاشيو الى سرفانتس ثم الى روايات القرن السابع عشر والثامن عشر الفرنسية ، ويصبح متقطعاً لأن الرواية تجمع في الطريق الهجاء ، والخرافة ، واللوحة «٧» وتتحد بها : فيظهر الروائي في الفصل الاول ، ويبلغ قراءه ، ويستجوبهم ، ويوبخهم ، ويطمئنهم على حقيقة قصته ، وهذا ما اسميه بالذاتية الاولى ، ثم تتدخل شخصيات ثانوية ، اثناء السير ، يلتقي بها الراوية الاول ، فتقطع مجرى الحكاية لتروي مصائبها الخاصة ،

وهذا ما اسميه بالذاتيات الثانية التي تدعمها الذاتية الاولى وترممها . وهكذا يعاد التفكير والتأمل في بعض القصص على صعيد الدرجة الثانية «٨» . ان الحدث لا يغرق ابداً القراء فيه ، واذا حدث وفوجىء الراوية به ساعة حدوثه ، فإنه لا «يوصل» اليهم مفاجأته ، بل يكتفي بإبلاغهم إياها فقط . أما بالنسبة للروائي ، فإنه ما دام مطمئناً الى ان الواقع الوحيد للكلمة هو ان تقال ، وما دام يعيش في قرن مهذب ما يزال يوجد فيه فن يدعى فن الحديث ، لذلك فهو يدخل محدثين في كتابه ليبرر الكلمات التي تقرأ فيه . ولكنه ما دام يصور بالكلمات الشخصيات التي ليس لها من وظيفة سوى الكلام ، لذلك فهو لا يفلت من الحلقة المفرغة «٩» . ويقيناً ، ان مؤلفي القرن التاسع عشر قد ركزوا جهودهم على رواية الحدث، وحاولوا ان يعيدوا لهذا الحدث بعضاً من غضارته وعنفه ، ولكن معظمهم قد لجأ من جديد الى التكنيك المثالي الذي ينسجم كل الانسجام مع المثالية البورجوازية . وقد استخدم هذا التكنيك باستمرار مؤلفون متباينون للغاية امثال (بارباي دوريفيلي) وفرومانتان[١] . إننا نجد في « دومينيك » مثلاً ذاتية اولى تدعم ذاتيةثانية، وهذه الاخيرة هي التيتقوم بالقصة. ولا تتضح هذه الطريقة عند احد كما تتضح عند موباسان . ان بنية

---

(١) اوجين فرومانتان . رسام وكاتب فرنسي (١٨٢٠ – ١٨٧٦). رسم الصحراء والعالم الشرقي . وفي روايته « دومينيك » تحليل نفسي دقيق .

اقاصيصه تكاد تكون ثابتة فهو يقدم لنا اولاً السامعين ، وهم عادة من قوم لامعين ودنيويين اجتمعوا في صالون ، بعد مأدبة عشاء . انه الليل الذي يمحو كل شيء : المتاعب والعواطف . المضطهَدون فيه نائمون ، وكذلك المتمردون . العالم مختفٍ ، والتاريخ يسترد انفاسه . وتبقى ، في فقاعة من النور محاطة بالعدم ، تلك النخبة الساهرة ، المستغرقة في احتفالاتها . واذا كان ثمة مكيدة ، او حب ، او كره ، بين افراد هذه النخبة ، فإنه لا يخبرنا بذلك ، واصلاً لقد صمتت الرغبات والاحقاد ! ان هؤلا الرجال وهاته النسوة مشغولون « بصيانة » ثقافتهم وعاداتهم و « بالتعرف على انفسهم » بطقوس التهذيب . انهم يمثلون اعذب ما في النظام : فهدوء الليل ، وصمت الاهواء ، وكل شيء يساهم في الرمز الى تلك البورجوازية التي وجدت الاستقرار في نهاية القرن الماضي ، والتي تعتقد انه لن يحدث شيء بعد الآن والتي تؤمن بخلود التنظيم الرأسمالي . وعلى هذا ، يُدخل الراوية . انه رجل مسن ، « رأى الكثير ، وقرأ الكثير ، وحفظ الكثير » ، محترف للتجربة ، طبيب ، او عسكري ، او فنان ، او دون جوان . رجل وصل الى تلك اللحظة من الحياة التي يكون الانسان فيها ، حسب اسطورة محترمة ومناسبة ، قد تحرر من الاهواء وصار ينظر الى العواطف التي شعر بها في الماضي بتبصر حكيم . ان قلبه هادىء كالليل . والقصة التي يرويها ، قد تخلص منها . واذا كان قد تألم منها ، فهو قد جعل من ألمه عسلاً ، وصار يلتفت نحوه وينظر اليه على حقيقته ،

اي من وجهة نظر الابدية . لقد وقع ثمة اضطراب ، هذا صحيح ، ولكن هذا الاضطراب قد انتهى منذ زمن بعيد ، ومات الممثلون الذين قاموا به او تزوجوا او تعزوا . وهكذا ، فالمغامرة ليست الا فوضى قصيرة الامد لم يعد لها وجود . فهي تُروى من وجهة نظر التجربة والحكمة ، ويُستمع اليها من وجهة نظر النظام . النظام ينتصر ، النظام في كل مكان ، انه يتأمل في فوضى قديمة جداً ، قد زالت ، كما يحتفظ الماء الراكد في أيام الصيف بذكرى التجاعيد التي تكونت على سطحه : واصلاً هل وقع اضطراب حقاً ؟ ان اثارة تبدل مفاجيء كان يرعب هذا المجتمع البورجوازي . فلا الجنرال ولا الطبيب يرويان ذكرياتهما في حالتها الخام ، بل يرويانها كتجارب استخلصا منها الزبدة ، ويبلغاننا ، من اللحظة التي يبدآن فيها الكلام ، ان قصتهما تحتوي على اخلاقية . وهكذا ، فالقصة تفسير . انها تهدف الى بناء قانون سيكولوجي على مثال ما . قانون ، او كما يقول هيجل ، صورة هادئة للتبدل . والتبدل نفسه ، اي المظهر الفردي للحكاية ... أليس هو شيئاً ظاهرياً ؟ وكلما زاد القاص في الشرح ، ارجع المعلول بأجمعه الى العلة ، والطارىء الى المنتظر ، والجديد الى القديم . ان الراوية يجري على الحدث الانساني نفس العملية التي اجراها عالم القرن التاسع عشر ، كما يقول مايرسون ، على الواقع العلمي : انه يرجع ما هو مختلف الى ما هو متحد . واذا أراد ، من حين الى آخر ، خبثاً ، ان يحفظ لقصته مظهراً مقلقاً الى حد ما ، فإنه يخلط

بعناية عدم امكانية التنقيص بالتبدل ، كما هو شأن تلك الاقاصيص الغريبة التي يترك المؤلف وراء ما هو غير قابل للتفسير فيها : احتمالاً بوجود نظام سببي كامل يعيد الى العالم طابعه العقلي . وعلى هذا الاساس ، فإن الروائي المنتسب الى ذلك المجتمع البورجوازي المستقر . يعتبر التبدل عدم كينونة ، كما هو الامر بالنسة لبارمينيد [1] ، وكما هو الشر بالنسبة لكلوديل [2] . وحتى لو وجد هذا التبدل ، فإنه لن يكون إلا انقلاباً فردياً في روح غير منسجمة . وليس المقصود ان تدرس في نظام حركي – المجتمع والعالم – الحركات النسبية لأنظمة جزئية ، بل ان ينظر من وجهة نظر السكون المطلق الى الحركة المطلقة انظام جزئي منعزل نسبياً . وهذا معناه الزعم بأننا نملك علامات مطلقة لتحديده واننا نعرفه ، بالتالي ، في حقيقته المطلقة . ففي مجتمع يسوده النظام ، يتأمل في ابديته ويحتفل بها بالطقوس ، قد يثير انسان ما شبح فوضى ماضية ، ويجعله يتراءى . ويحليه بمحاسن قديمة بالية ، وفي اللحظة التي سيأخذ فيها بالقلق . يبدده بضربة عصا سحرية ، ويحل مكانه تسلسل العلل والقوانين الابدي . اننا لنتعرف ، في هذا الساحر الذي تخلص من التاريخ والحياة بإدراكه لهما والذي يسمو

---

(١) فيلسوف يوناني (٥٤٠–٤٥٠ ق.م) . يعتبر العالم ابدياً ، واحداً ، متصلا ثابتاً .

(٢) بول كلوديل : كاتب فرنسي (١٨٦٨–١٩٥٥). مشهور بشعره الصوفي ومسرحياته .

بمعارفه وتجربته على سامعيه ، اقول اننا نتعرف فيه الارستقراطي المحلق الذي كنا نتحدث عنه قبل قليل «١٠» .

اذا كنا قد اطلنا في الوقوف عند الطريقة التي يستخدمها موباسان في السرد ، فهذا راجع الى كونها التكنيك الاساسي لكل الروائيين الفرنسيين من ابناء جيله ، والجيل السابق مباشرة ، والاجيال التالية . ان الراوية الداخلي حاضر دوماً . وقد يستحيل الى تجريد ، بل هو لا يعين بوضوح في اغلب الاحيان ، ولكننا ، على كل حال ، لا ندرك الحدث الا من خلال ذاتيته . وعندما لا يظهر مطلقاً ، فليس هذا معناه انه قد استغني عنه كما يستغنى عن نابض غير مفيد ، بل يكون قد اصبح الشخصية الثانية للمؤلف . ان هذا الاخير ، يرى خيالاته تتحول ، على ورقته البيضاء ، الى تجارب ، انه لم يعد يكتب باسمه الخاص ، لكن بإملاء انسان ناضج رصين كان شاهداً على الظروف المروية . فمن الواضح مثلاً ان دوديه تسيطر عليه روح قاص صالونات تعدي اسلوبه بعادات محادثة المجتمعات الراقية وبتلقائيتها اللطيفة ، فهو يصيح ، ويتهكم ، ويسأل ، ويستجوب سامعيه : « آه ! ما اشد خيبة تارتاران ! وهل تعرفون لماذا ؟ سوف اعطيكم الف ... » . حتى الكتاب الواقعيون الذين أرادوا ان يكونوا المؤرخين الموضوعيين لزمنهم يحتفظون بالمخطط المجرد للمنهج ، اي ان هناك فكرة مشتركة ، لحمة مشتركة في جميع الروايات ، ليست هي ذاتية الروائي الفردية والتاريخية ، بل ذاتية رجل التجربة ، المثالية والعامة . فالقصة اولاً مروية في الماضي :

الماضي الاحتفالي لوضع مسافة بين الاحداث والجمهور ، والماضي الذاتي المعادل لذاكرة القاص ، والماضي الاجتماعي لأن الحكاية لا تخص التاريخ الذي يتابع تكوينه والذي لم ينته بعد ، بل تخص التاريخ الذي تكون وانتهى . واذا كان صحيحاً ، كما يزعم جانيه[1] . ان الذكرى تتميز عن بعث الماضي الذي يتم اثناء النوم باعتبار ان هذا البعث يعيد تركيب الحدث بمدته الحقيقية . في حين ان الذكرى ، القابلة للضغط الى ما لانهاية ، يمكن ان تُروى في جملة او في مجلد ، حسب حاجات العلة ، اقول ، اذا كان هذا صحيحاً ، فإننا نستطيع ان نقول ان الروايات التي من هذا النوع ، بتقلصاتها المفاجئة في الوقت والمتبعة بامتدادات طويلة هي ذكريات عن حق . فأحياناً يتوقف الراوية عند وصف دقيقة حاسمة ، واحياناً اخرى يقفز فوق عدة سنوت : « ومضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات من الالم الكالح .. » . وهو لا يتهيب من ان يوضح حاضر شخصياته بواسطة مستقبلهم : « ما كانا ليشكا آنذاك في ان هذا اللقاء القصير سوف تكون له نتائج مشؤومة » . وهو غير مخطىء بذلك ، من وجهة نظره ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كليهما ماضيان ، ولأن زمن الذاكرة قد فقد استحالة رجوعه الى الوراء وصار بالامكان ان يستعرض من خلف الى امام او

---

(١) بيير جانيه : عالم نفس فرنسي (١٨٥٩ – ١٩٤٧) . من مؤسسي علم النفس التجريبي .

من أمام الى خلف . ثم ان الذكريات التي يسلمها لنا ، بعد ان اشتغل فيها وأعاد التفكير فيها وقدرها ، تقدم لنا تعليماً قابلاً للتمثل مباشرة ، فغالباً ما تقدم العواطف والانفعال على انها امثلة نموذجية لقوانين القلب: «كان دانييل ، كسائر الشباب ..» أو «كانت حواء امرأة حقاً باعتبار انها .. » او «كان مرسييه معتاداً على تلك العادة ، التي تكثر عند البيروقراطيين .. » . ولما لم يكن بالامكان استنتاج هذه القوانين «قبلياً» ، ولا فهمها بالحدس ، ولا تأسيسها على تجريب علمي قابل لأن يعاد إجراؤه اطلاقاً ، لذلك فهي ترجع القارىء الى الذاتية التي استخلصت هذه الموارد من ظروف حياة متقلبة . وبهذا المعنى نستطيع ان نقول إن معظم الروايات الفرنسية ، في ظل الامبراطورية الثالثة ، تعتز بأن الذين كتبوها قد بلغوا جميعاً الخمسين ، مهما كان عمر مؤلفها الحقيقي ، بل انها لتزداد اعتزازاً كلما كان عمر المؤلف اصغر .

وطيلة هذه الفترة ، التي تشمل عدة اجيال ، كانت الحكاية تروى من وجهة نظر المطلق ، اي من وجهة نظر النظام . فهي ليست الا تبدلاً محلياً داخل نظام سكوني ، ولا يتعرض مؤلفها او كاتبها الى اية مجازفة ، ولا يخشيان اية مفاجأة ، لأن الحدث الذي ترويه قد مضى ، وصنف ، وفهم . ولم يكن بالامكان تصور اي تكنيك روائي آخر ، في ذلك المجتمع المستقر ، الذي لم يع بعد الاخطار التي تهدده ، والذي يملك اخلاقاً ، وسلم قيم ونظام تفسير لدمج تبدلاته المحلية ، والذي اقنع

نفسه بأنه فوق « التاريخية » وانه لن يحدث اي شيء جديد هام ، كلا . لم يكن بالامكان تصور اي تكنيك روائي آخر في فرنسا البورجوازية ، التي زرع كل شبر من أراضيها ، والتي قسمت الى رقع بواسطة جدران عريقة في القدم ، والتي تجمدت في مناهجها الصناعية ، ونامت على مجد ثورتها . ولم تصب الطرائق الجديدة التي حاول البعض تبنيها وأقلمتها من النجاح الا ما يصيبه كل شيء جديد يثير فضول الناس ، او ظلت بلا مستقبل ، وفشلها هذا راجع الى ان ما من احد طالب بها ، لا المؤلفين ولا القراء ولا بنية الجماعية ولا اساطيرها »(١١).

* * *

وعلى هذا الاساس ، وفي حين ان الآداب تمثل عادة في المجتمع وظيفة مندمجة مناضلة ، نجد المجتمع البورجوازي ، في اواخر القرن التاسع عشر ، يقدم هذا المشهد الذي لا سابق له : جماعة شغيلة ملتفة حول راية الانتاج ، ينبع منها ادب ، لا يعكسها ، ولا يحدثها ابداً عما يعنيها ، ويتخذ موقفاً مضاداً لعقيدتها ،ويمثل الجميل على انه اللامنتج ، ويرفض السماح لها بدمجه ، ولا يتمنى حتى ان يُقرأ ، لكنه ، مع ذلك ، يعكس ، في صميم تمرده ، الطبقات الحاكمة في اعمق بناه وفي « اسلوبه » .

وليس علينا ان نلوم مؤلفي ذلك العصر ، فهم قد فعلوا ما استطاعوا ، وانا لنجد بينهم بعضاً من اكبر كتابنا وأصفاهم . ثم ، ما دام كل سلوك انساني يكشف لنا عن مظهر من العالم ،

فإن موقفهم قد اغنانا على الرغم منهم بكشفه لنا عن المجانية كأحد ابعاد العالم اللامتناهية وكهدف ممكن للنشاط الانساني . ولما كانوا فنانين ، فإن عملهم يتضمن نداء يائساً الى حرية ذلك القارىء الذي تظاهروا بأنهم يحتقرونه . لقد دفعت مؤلفاتهم النقض الى حده الاقصى ، حتى صار ينقض نفسه بنفسه . وكشفت لنا عن صمت اسود وراء مجزرة الكلمات ، وعن السماء الفارغة العارية من التعادلات وراء روح الجد . انها تدعونا الى العوم في العدم بتدمير كل الاساطير وكل لوائح القيم . انها تكشف لنا في الانسان ، بدلاً من العلاقة الصميمية مع التعالي الالهي ، عن علاقة وثيقة وسرية مع « اللاشيء » . انه ادب المراهقة ، ادب تلك المرحلة من العمر التي يكون فيها الشاب ما يزال يسكن ويأكل على حساب اهله ، لا يعمل شيئاً ، بدون مسؤولية ، يبذر مال اسرته ، ويحكم على والده ، ويشهد انهيار العالم الجدي الذي كان يحمي طفولته . واذا ما تذكرنا ان العيد هو ، كما بين ذلك « كايوا[1] » ، احد تلك الاوقات السالبة التي تستهلك فيها الجماعية الثروة التي جمعتها ، وتنتهك قوانين اخلاقها ، وتنفق للذة الانفاق ، وتهدم للذة الهدم ، اذا ما تذكرنا هذا رأينا ان الادب ، في القرن التاسع عشر ، على هامش مجتمع شغيل يعبد التوفير ،

---

(١) روجيه كايوا : كاتب فرنسي معاصر : مؤلف « الاسطورةوالانسان » و « الانسان والمقدس » .

هو عيد متلاف جنائزي ، دعوة الى الاحتراق في لااخلاقية رائعة ، في نار الاهواء ، حتى الموت . وعندما سأقول انه قد وجد تمامه المتأخر وغايته في السريالية التروتسكية ، سنفهم عندئذ بشكل افضل الوظيفة التي قام بها في مجتمع مغلق جداً : وظيفة صمام امان . وبعد كل شيء، ليس ثمة فاصل زمني طويل من العيد الدائم الى الثورة المستمرة .

ومع ذلك ، فقد كان القرن التاسع عشر ، بالنسبة للكاتب ، زمن العثرة والانحطاط . فلو كان رضي بالخروج على طبقته من اسفل واعطى مضموناً لفنه ، لكان تابع مشروع سابقيه بوسائل اخرى وعلى صعيد آخر ، واسهم في نقل الادب من السلبية والتجريد الى البناء الحمي ، ودمجه من جديد في المجتمع دون ان يجرده من استقلاله الذي حققه له القرن الثامن عشر والذي لم يعد هناك مجال للتفكير في نزعه منه، وعمق ، بتوضيحه ودعمه لمطالب البروليتاريا ، ماهية فن الكتابة ، وفهم ان هناك توافقاً ، ليس بين حرية التفكير الشكلية وبين الديموقراطية السياسية فحسب ، بل ايضاً بين اضطراره المادي الى اختيار الانسان كموضوع دائم لتأمله وبين الديمواقرطية الاجتماعية ، ووجد اسلوبه توتراً داخلياً لأنه يكون قد اصبح موجهاً الى جمهور ممزق . انه لو حاول ان يوقظ الوعي العمالي وان يكون شاهداً في الوقت نفسه تجاه البورجوازيين عن طغيانهم ، لعكست مؤلفاته العالم اجمع ، ولتعلم كيف يميز الكرم ، الذي هو النبع الاصلي للعمل الفني ، والنداء غير المشروط

الموجه الى القارىء ، عن الاسراف الذي هو الصورة الكاريكاتورية لالكرم ، ولتخلى عن التفسير التحليلي والسيكولوجي « للطبيعة الانسانية » ليقدر « الاوضاع » تقديراً تركيبياً . ولقد كان هذا صعباً بلا شك ، ولعله مستحيل ، لكنه اساء التصرف على كل حال . كان عليه الا يتكلف جهداً غير مجد للافلات من كل تحديد طبقي ولا ان « ينحني » على البروليتاري ، بل ان ينظر الى نفسه ، على العكس ، كبورجوازي مخلوع من طبقته : مرتبط بالجماهير المضطهَدة بتضامن المصلحة . ان ترف وسائل التعبير التي اكتشفها يجب الا ينسينا انه خان الادب. ولكن مسؤوليته تمتد الى ابعد من ذلك ايضاً : فلو وجد المؤلفون مستمعين من افراد الطبقات المضطهَدة ، لجاز ان يسهم اختلاف وجهات نظرهم وتنوع كتاباتهم في إحداث ما يسمى « بحركة » افكار – وهي تسمية بارعة – بين الجماهير ، اي انتاج عقيدة مفتوحة ، متناقضة ، ديالكتيكية . ولا شك في ان الماركسية كانت ستنتصر ، لكنها كانت ستصبغ بألف لون فارق ، ولتوجب عليها ان تتشرب المذاهب المتنافسة ، وتهضمها ، وتظل مفتوحة . ونحن نعرف ماذا حدث : لقد ظهرت عقيدتان ثوريتان فقط بدلاً من مئة . البرودونيون الذين كانت لهم الاغلبية في الاممية العمالية قبل ١٨٧٠ ، ثم سحقوا على اثر فشل الكومونة ، والماركسية التي انتصرت على خصمها ، لا بقوة تلك السلبية الهيجلية التي تصون بالتجاوز ، بل لأن القوى الخارجية قد حذفت كلياً وببساطة احد طرفي التناقض . ولسنا

بحاجة الى ان نطيل الكلام عما كلف الماركسية هذا الانتصار غير المجيد ، فهي قد فقدت الحياة بسبب عدم وجود المناقضين . ولو كانت افضل من غيرها ، ولو ظلت تُحارَب باستمرار وتطور نفسها كي تقهر خصومها وتجردهم من سلاحهم ، لكانت اتحدت بالفكر . ولكنها اصبحت هي « الكنيسة » لأنها ظلت وحيدة ، في حين ان الكتاب – النبلاء ، على بعد الف فرسخ منها ، جعلوا من انفسهم حراساً لروحية مجردة .

هل ثمة من يود الاعتقاد انني لا اعلم كل ما في هذه التحاليل من امور جزئية وقابلة للجدال ؟ ان الاستثناءات كثيرة وأنا اعرفها ، ولكن عرضها كلها يتطلب كتاباً ضخماً ، في حين اخترت الطريق الاعجل . ولكن يجب على وجه الخصوص ان تفهم الروح التي شرعت بها هذا العمل ، لأنكم اذا ما رأيتم فيه محاولة ، ولو سطحية ، للتفسير السوسيولوجي ، لفقد كل دلالة . فكما ان سبينوزا يعتبر ان فكرة قطعة مستقيمة دائرة حول احدى نهايتيها تظل مجردة وزائفة اذا ما نظر اليها خارجاً عن فكرة الدائرة ، التركيبية ، الحسية ، المنتهية ، الدائرة التي تحتويها ، وتكملها ، وتبررها ، كذلك هنا ، فإن هذه الاعتبارات تظل تعسفية اذا لم ينظر اليها على انها تريد ان تكون عملاً فنياً ، اي نداء حراً وغير مشروط الى حرية . ان المرء لا يستطيع ان يكتب دون جمهور ودون اسطورة ، دون جمهور « معين » كونته الظروف التاريخية ، ودون اسطورة « معينة » عن الادب تتعلق ، الى حد كبير ، بطلبات

هذا الجمهور . وبكلمة واحدة ، ان المؤلف في موقف ، كسائر البشر . لكن كتاباته ، ككل مشروع انساني ، تحتوي هذا الموقف وتحدده وتتجاوزه في آن واحد ، بل انها تفسره وتوسعه ، تماماً كما ان فكرة الدائرة تفسر وتوسس فكرة دوران القطعة . وانه لطابع اساسي وضروري للحرية « ان تكون في موقف » . ان وصف الموقف لا يمكن ان يصيب الحرية بأذى . ان العقيدة الجانسنية ، وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض الفرنسي ليست من الفن بشيء ، بل هي بنظر الفن عدم محض لأنها لا تستطيع ، في اية حال من الأحوال ، ان تنتج ، بتركيب بسيط ، مأساة جيدة ، او مشهداً جيداً ، او حتى بيت شعر جيداً . ولكن على فن راسين ان يخترع نفسه « بدءاً » منها : ليس بالاستسلام لها ، كما رددوا ذلك بحمق كبير ، ولا بغرف التضييقات والعرقلات منها ، بل ، على العكس ، باعادة اختراعها ، وبإعطاء وظيفة جديدة وراسينية خالصة لتقسيم الفصول ، ولتقطيع الابيات ، وللقافية ، ولأخلاقية دير بور — رويال ، بحيث يستحيل ان نقرر ما إذا كان راسين قد صب موضوعه في قالب يفرضه عليه عصره ام انتخب حقاً هذا « التكنيك » لأن موضوعه يتطلبه . لكي نفهم ما لا يجب ان تكونه فيدر ، علينا ان نستعين بالانتروبولوجيا بأكملها . ولكي نفهم ما هي « كائنة عليه » حقاً ، فليس علينا الا ان نقرأ او نصغي ، اي ان نجعل من انفسنا حرية محضة ونمنح بكرم ثقتنا الى كرم ما . ان الامثلة التي اخترناها

قد افادتنا فقط في « موضعة » حرية الكاتب ، في عصور مختلفة . وفي توضيح حدود ندائه بحدود الطلبات الموجهة إليه ، وفي تبيين الحدود الضرورية للفكرة التي يخترعها عن الادب بالفكرة التي يكونها الجمهور عن دوره . واذا كان صحيحاً ان ماهية العمل الادبي هي الحرية عند اكتشافها لنفسها وارادتها لنفسها كلياً كنداء الى حرية سائر البشر ، فإنه لصحيح ايضاً ان الاشكال المختلفة للاضطهاد ، باخفائها عن البشر انهم احرار ، قد حجبت عن المؤلفين هذه الماهية كلياً او جزئياً . وعلى هذا ، فإن الآراء التي يكونونها عن مهنتهم ناقصة بالضرورة ، فهي تتضمن دوماً بعض الحقيقة ، لكن هذه الحقيقة الجزئية المنعزلة تصبح خطأ اذا ما توقف المؤلف عندها ، كما ان الحركة الاجتماعية تسمح بإدراك تقلبات الفكرة الادبية ، على الرغم من ان كل مؤلف خاص يتجاوز ، بطريقة ما ، كل المفاهيم التي يمكن ان يكونها المرء عن الفن ، لأنه يظل دوماً ، بمعنى ما ، غير مشروط ، ولأنه يأتي من العدم ، ولأنه يبقي العالم معلقاً في العدم . وما دام وصفنا قد سمح لنا ، بالاضافة الى ذلك ، ان نلمح نوعاً من ديالكتيك فكرة الادب ، فإننا نستطيع دون ان نزعم ، ابسط زعم ، اننا نؤرخ للآداب الجميلة ، ان نرجع حركة هذا الديالكتيك الى القرون الاخيرة لنكتشف بعد ذلك ، ولو بشكل تخيلي ، ماهية العمل الادبي المحضة ، ولنكتشف في الوقت نفسه نموذج الجمهور — اي المجتمع — الذي تتطلبه هذه الماهية .

اقول إن الادب في عصر محدد يكون مضيعاً عندما لا

فيه والمباشر ، الى حالة التوسط المتأمل فيه . انه ادب حسي ومضيع منذ البداية ، لذلك فهو يحرر نفسه بالسلبية وينتقل الى التجريد . وبتعبير ادق انه يصبح في القرن الثامن عشر السلبية المجردة ، قبل ان يصبح مع اواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين النفي المطلق . ويكون بذلك قد قطع ، في نهاية هذا التطور ، كل روابطه مع المجتمع ، بل لقد اصبح بلا جمهور . كتب « بولان » : « كل انسان يعلم انه يوجد ادبان في أيامنا : الادب الرديء الذي لا تمكن قراءته مطلقاً (ويقرأ كثيراً) والادب الجيد الذي لا يقرؤه احد » . ولكن هذا بالذات تقدم ، فبعد هذا الانعزال المترفع ، وبعد هذا الرفض المحتقر لكل فعالية ، يوجد تدمير الادب لنفسه بنفسه . فهناك اولاً تلك العبارة المرعبة « هذا ليس « الا » ادباً » ، وهناك ثانياً تلك الظاهرة الادبية التي يسميها بولان نفسه مذهباً ارهابياً ، والتي ولدت في الوقت نفسه تقريباً الذي ولدت فيه فكرة المجانية الطفيلية وكنقيض لها ، والتي ترعرعت طيلة القرن التاسع عشر وعقدت الف زواج غير عقلي ، وانفجرت اخيراً قبل الحرب العالمية الاولى بقليل . ونستطيع ان نميز في المذهب الارهابي ، او بالاحرى في العقدة الارهابية لأنها بحق عقدة افاعٍ ، الظواهر التالية: ١ — اشمئزاز عميق جداً من الاشارة بحيث يؤدي الى تفضيل الشيء المعنيّ على الكلمة ، والفعل على العبارة ، والكلمة المنظور اليها على انها موضوع على الكلمة — الدلالة ، اي ، في الحقيقة ، تفضيل الشعر على النثر ، والفوضى

التلقائية على التركيب ٢ – الجهد لجعل الادب تعبيراً من بين تعابير الحياة الاخرى ، بدلاً من تضحية الحياة لأجل الادب . ٣ – ازمة ضمير الكاتب الاخلاقي ، اي الانحدار المؤلم للمذهب الطفيلي . وهكذا جعل الادب من نفسه ، دون ان يفكر لحظة بفقد استقلاله ، نفياً للشكلية وطرح مسألة مضمونه الاساسي . وقد ابتعدنا اليوم عن المذهب الارهابي ، ونستطيع ان نستعين بتجربته وبالتحاليل السابقة لنحدد الملامح الاساسية لأدب حسي ومحرَّر .

لقد قلنا ان الكاتب يتوجه مبدئياً الى جميع البشر . لكننا لاحظنا فوراً بعد ذلك انه لم يكن مقروءاً الا من البعض فقط . ومن التباعد بين الجمهور المثالي والجمهور الواقعي ولدت فكرة الكونية المجردة . اي ان الكاتب يلج في طلب التكرار الدائم في مستقبل لا متناهٍ من حفنة القراء الذين يتمتع بهم في الوقت الراهن . ان المجد الادبي يشبه الى حد غريب العودة الابدية التي قال بها نيتشه : انه نضال ضد التاريخ . فاللجوء الى لاتناهي الزمن يحاول ان يعوض عن الفشل في المكان (العودة الى لاتناهي الانسان الشريف بالنسبة لمؤلف القرن السابع عشر ، والامتداد الى لاتناهي نادي الكتاب وجمهور الاخصائيين بالنسبة لمؤلف القرن التاسع عشر) . ولكن لما كان من البديهي ان نتيجة قذف الجمهور الواقعي والحاضر في المستقبل هي دوام استبعاد القسم الاعظم من البشر ، ولو في مخيلة الكاتب على الاقل ، ولما كان هذا التخيل للاتناهي القراء الذين سيولدون

يعني تخليد الجمهور الفعلي بجمهور مؤلف من بشر ممكنين فقط ، لذلك فإن الكونية التي يتطلع اليها المجد تظل جزئية ومجردة . ولما كان اختيار الجمهور يشرط الى حد ما اختيار الموضوع ، لذلك يتوجب على الادب الذي جعل من المجد هدفاً وفكرة منظمة له ، ان يظل مجرداً هو ايضاً . فالكونية الحسية انما تعني ، على العكس ، مجموع البشر العائشين في مجتمع معطى . واذا كان جمهور الكاتب يستطيع ان يمتد حتى يعانق هذا المجموع ، فهذا لا يعني ان على الكاتب ان يقصر على الزمن الحاضر صدى عمله ، لكن عليه ان يحل محل ابدية المجد المجردة ، التي هي حلم بالمطلق مستحيل واجوف ، فترة حسية منتهية يحددها باختياره لمواضيعه بالذات ، فترة تعين وضعه في الزمن الاجتماعي دون ان تنتزعه من التاريخ . ان كل مشروع انساني يقطع ، بالفعل ، مستقبلاً معيناً بمبدئه بالذات ، فأنا اذا شرعت في بذر الحبوب مثلاً ، القي بسنة كاملة من الانتظار امامي ، واذا تزوجت ، فإن عملي هذا يثير امامي فجأة حياتي بأكملها ، واذا انطلقت في السياسة ، فإنني اضمن مستقبلاً سيمتد بعد وفاتي . وكذلك الامر في الكتابة . فمن اليوم ، وتحت ستار الخلود المكلل بالغار الذي يستحب الناس تمنيه ، نكتشف اكثر الادعاءات تواضعاً وحسية : فـ « صمت البحر » مثلاً يدعي انه يريد ان يدفع الفرنسيين الذين يغريهم العدو بالتعاون معه ، الى الرفض . ففعاليته اذن وبالتالي جمهوره الفعلي لا يمكن ان يمتدا الى ما بعد زمن

الاحتلال . وستظل كتب ريشارد رايت حية ما دامت المسألة السوداء مطروحة في الولايات المتحدة . فلا مجال اذن لأن يتخلى الكاتب عن البقاء ، بل على العكس ، انه هو الذي يقرر هذا البقاء . انه سيبقى ما دام يؤثر . وبعد ذلك يأتي دور التكريم والاحالة على المعاش . لكنه يبدأ اليوم تكريمه ، لأنه يريد ان يفلت من التاريخ ، غداة وفاته ، بل احياناً اثناء حياته .

على هذا الاساس ، فإن الجمهور الحسي سيكون استفهاماً مؤنثاً واسعاً ، انتظاراً لمجتمع بأكمله على الكاتب ان يلتقطه ويلبيه . ولكن ليتم هذا لا بد ان يكون هذا الجمهور حراً في الطلب والمؤلف حراً في الاجابة . وهذا يعني ان اسئلة فئة ما او طبقة ما يجب الا تحجب في اية حال من الاحوال اسئلة الاوساط الاخرى ، والا لعدنا الى السقوط في المجرد . وباختصار ان الادب الفعلي لا يمكن ان يتساوى مع ماهيته التامة الا في مجتمع بلا طبقات . ففي مثل هذا المجتمع فقط يستطيع الكاتب ان يتبين انه ليس ثمة خلاف من اي نوع بين « موضوعه » وبين جمهوره . لأن موضوع الادب كان دوماً الانسان في العالم . كل ما هنالك ، ان الكاتب يجازف ، ما دام الجمهور الافتراضي مثل بحر مظلم حول شاطىء الجمهور الواقعي ، الصغير المضيء ، اقول انه يجازف بأن يخلط مصالح الانسان وهمومه مع مصالح فئة صغيرة اكثر حظوة ومع همومها . ولكن اذا ما اتحد الجمهور بما هو كوني حسي ، فسيتوجب على الكاتب ان يكتب عن المجموع الانساني حقاً .

ليس عن انسان جميع العصور المجرد ولا لقارىء بدون تاريخ ، بل عن انسان عصره كله ولمعاصريه . وبهذه الوسيلة يتم تجاوز التناقض الادبي بين الذاتية الغنائية والشهادة الموضوعية . ان الكاتب ، وهو الخائض في المغامرة نفسها التي يخوض فيها قراؤه والمتموضع مثلهم في جماعية، اقول ان الكاتب، بحديثه عنهم ، سيتحدث عن نفسه ، وبحديثه عن نفسه ، سيتحدث عنهم . ولما لم يعد وجود لأية كبرياء ارستقراطية تدفعه الى انكار كونه في موقف ، فهو لن يسعى بعد الآن الى التحليق فوق زمنه والى تقديم شهادة عنه امام الابدية . ولكن ما دام موقفه سيكون كونياً، فهو سيعبر عن آمال جميع البشر واحقادهم، وبذلك سيعبر عن نفسه بأجمعها، اي ليس كمخلوق ميتافيزيقي، على طريقة اكليريكي العصر الوسيط ، ولا كحيوان سيكولوجي، على اسلوب ادبائنا الكلاسيكيين ، ولا كجوهر اجتماعي ، بل ككلية تبرز من العالم في الفراغ وتحتوي في داخلها على جميع هذه البنى في وحدة الوضع الانساني التي لا يمكن حلها . وسوف يكون الادب بذلك انتروبولوجياً حقاً ، بالمعنى التام لهذه اللفظة . ومن البديهي اننا لن نستطيع ان نجد ، في مثل هذا المجتمع ، اي شيء يذكر ، ولو من بعيد ، بانفصال الزمني والروحي . لقد رأينا ، بالفعل ، ان هذا الانقسام ينسجم بالضرورة مع ضياع الانسان ، وبالتالي ، مع ضياع الادب . ولقد بينت لنا تحاليلنا ان هذا الانقسام يميل دوماً الى إحلال جمهور من الاخصائيين ، او على الاقل ، جمهور من

الهواة المستنيرين ، مكان الجماهير اللامتأثرة بشيء . ان الكاتب يظل دوماً الى جانب المضطهِدين سواء عزا نفسه الى الخير او الى الكمال الالهي ، والى الجميل او الى الحقيقي . انه كلب حراسة او مهرج : فعليه هو ان يختار . ولقد اختار السيد بندا صولجان المجانين ، كما اختار السيد مارسيل[1] جحر الكلاب . وهذا من حقهما ، ولكن اذا ما قضي للادب ان يتمتع ذات يوم بماهيته ، فإن الكاتب سيلقى به في العالم ، بين البشر ، دون طبقة ، ولا مجامع ، ولا صالونات ، ولا مبالغة في التكريم ، وسوف يستحيل آنذاك حتّى تصور فكرة طبقة الكتبة . ثم ان الروحي يقوم على العقيدة دوماً ، والعقائد حرية عندما تصنع نفسها ، واضطهاد عندما تُصنع : فالكاتب اذن ، بعد ان توصل الى وعي ذاته تماماً ، لن يجعل من نفسه حافظاً لأي بطل روحي ، ولن يعرف بعد الآن الحركة المبعِدة عن المركز التي كان بعض سابقيه يحول انظاره بواسطتها عن العالم ليتأمل في السماء قيماً سائدة . انه سيعرف ان قضيته ليست عبادة ما هو روحي ، بل « الروحنة » . والروحنة تعني « الاستعادة » . وليس ثمة شيء آخر غير هذا العالم يتطلب الروحنة ويتطلب الاستعادة ، هذا العالم المتعدد الالوان ، الحسي ، بثقله ، وكثافته ، ومناطق العمومية فيه ، ودبيب نوادره ، وبذلك الشر الذي لا يقهر والذي يتأكله دون ان

---

(١) غبرييل مارسيل : كاتب وفيلسوف فرنسي وجودي كاثوليكي معاصر.

يتمكن من ابادته مطلقاً . ان الكاتب سيستعيده كما هو ، فجاً ، عارقاً ، نتناً ، يومياً ، ليقدمه الى حريات على اساس حرية . فالادب سيكون اذن ، في هذا المجتمع الذي بلا طبقات ، العالم الحاضر امام ذاته ، المعلق في فعل حر ، والمقدم نفسه لجميع البشر ليصدروا فيه حكمهم الحر ، اي سيكون حضوراً انعكاسياً امام الذات لمجتمع بلا طبقات . وانما عن طريق الكتاب سيستطيع اعضاء هذا المجتمع ان يحددوا مواقعهم في كل لحظة ، ان يروا انفسهم ويروا وضعهم . ولكن ، لما كانت اللوحة تشوه النموذج ، ولما كان مجرد التصور تمهيداً للتبدل ، ولما لم يكن العمل الفني ، منظوراً اليه في كلية تطلباته ، مجرد وصف لحاضر ، بل الحكم على هذا الحاضر باسم مستقبل ، ولما كان كل كتاب ، اخيراً ، يحتوي على نداء ، لذلك فإن هذا الحضور بالذات هو تجاوز للذات في الوقت نفسه . ان العالم لا ينقض باسم الاستهلاك البسيط ، بل باسم آمال الذين يسكنونه وآلامهم . وعلى هذا ، فإن الادب الحسي سيكون تركيباً للسلبية ، كقدرة على الانتزاع من المعطى ، وتركيباً للمشروع ، كتخطيط لنظام مستقبل . انه سيكون « العيد » ، مرآة اللهيب التي تحرق كل ما ينعكس عليها ، وسيكون الكرم ، اي الابداع الحر ، ولكن اذا كان يتوجب عليه ان يستطيع جمع هذين المظهرين المكملين للحرية ، فلا يكفي ان تمنح الكاتب حرية قول كل شيء : بل يجب ان يكتب لجمهور يتمتع بحرية تبديل كل شيء ، وهذا يعني ، بالاضافة الى الغاء الطبقات ،

وحذف كل دكتاتورية ، تجديداً مستمراً للأطر ، وقلباً دائماً للنظام ما إن يأخذ بالتجمد . وبكلمة واحدة ، ان الادب هو ، بماهيته ، ذاتية مجتمع في حالة ثورة دائمة . وسوف يستطيع في مثل هذا المجتمع ان يتجاوز تناقض الكلمة والعمل . ويقيناً ، انه لن يكون، في اية حال من الأحوال ، قابلاً للتشبيه بفعل. فمن الخطأ الظن ان المؤلف « يؤثر » على قرائه ، بل هو يوجه فقط نداء الى حرياتهم ، ومن الضروري ، كي يكون لمؤلفاته بعض التأثير ، ان يأخذها الجمهور على عاتقه عن طريق قرار غير مشروط . ولكن يمكن للعمل المكتوب ، في جماعية تستعيد ذاتها بلا انقطاع وتحكم على نفسها وتتبدل ، ان يكون شرطاً اساسياً للعمل ، اي لحظة الوعي الانعكاسي .

وعلى هذا ، يستطيع الادب ، في مجتمع بلا طبقات ، وبلا دكتاتو ية ، وبلا استقرار ، ان ينتهي الى وعي ذاته ، فيفهم ان الشكل والمضمون ، وان الجمهور والموضوع ، شيء واحد ، وان حرية القول الشكلية وحرية العمل المادية متكاملتان ، وان على المرء ان يستخدم احداهما للمطالبة بالاخرى ، وانه يعبر افضل تعبير عن ذاتية الشخص عندما يعبر بأعمق شكل عن التطلبات الجماعية ، وبالعكس ، وان وظيفته هي التعبير عما هو كوني حسي الى ما هو كوني حسي ، وان غايته هي مناداة حرية البشر ليحققوا سوّدد الحرية الانسانية ويحافظوا عليه . وبالطبع ، هذا كله ليس الا يوتوبيا ، فمن الممكن ان نتصور هذا المجتمع لكننا لا نملك اية وسيلة عملية

لتحقيقه . لكن هذا سمح لنا ان نتبين في اية شروط يمكن لفكرة الادب فيها ان تتجلى في كامل امتلائها ونقائها . وهذه الشروط ، بلا شك ، ليست متحققة اليوم ، ولكن انما علينا اليوم ان نكتب :

ملاحظات

١ — اتيامبل : « ما اسعد الكتاب الذين يموتون من أجل شيء ما » : جريدة « كومبا » ، ٢٤ كانون الثاني ١٩٤٧ .

٢ — لقد اتسع اليوم جمهوره . اذ يحدث احياناً ان يطبع مئة الف نسخة . ومئة الف نسخة مباعة ، تعني اربعمئة الف قارىء ، اي ، بالنسبة لفرنسا ، واحد من كل مئة مواطن .

٣ — ان جملة دوستويفسكي المشهورة : « لو لم يكن الله موجوداً ، لكان كل شيء مسموحاً » هي الكشف الرهيب الذي جاهدت البورجوازية لاخفائه خلال ١٥٠ عاماً من حكمها .

٤ — هذا هو تقريباً ما حدث لجول فاليس ، على الرغم من ان كرماً طبيعياً ناضل عنده دوماً ضد المرارة .

٥ — لا اجهل ان العمال قد دافعوا عن الديموقراطية السياسية ، اكثر مما دافع عنها البورجوازي ، ضد لويس — نابليون بونابرت ، لكنهم فعلوا ذلك لأنهم كانوا يعتقدون انهم سيستطيعون تحقيق اصلاحات في البنية من خلالها .

٦ — لقد وجه إلي اللوم عدة مرات على انني ظالم بحق فلوبير ، بحيث انني لم اعد استطيع ان اقاوم امام لذة الاستشهاد بالنصوص التالية التي يمكن لكل انسان ان يتحقق منها في « المراسلات » :

« ان الكاثوليكية الجديدة من جهة ، والاشتراكية من جهة اخرى قد قضتا على فرنسا بالبلادة . فكل شيء يتحرك بين « الحبل بلا دنس » وبين القصاع العمالية » (١٨٦٨) .

« العلاج الاول يجب ان يكون التخلص من الانتخاب العام ، الذي هو عار الفكر الانساني » (٨ ايلول ١٨٧١) .

« انني اساوي عن حق عشرين ناخباً من كرواسيه ... » (١٨٧١) .

« لست اشعر بأي كره تجاه انصار الكومونة ، لا لشيء إلا لأنني لا اكره الكلاب المسعورة » (كرواسيه، الخميس ١٨٧١) .

« اعتقد ان الجماهير ، ان القطيع سيكون دوماً مكروهاً . فلا وجود لشيء هام سوى فئة صغيرة من العقول ، هي هي دوماً ، تتناقل المشعل » (كرواسيه ، ٨ ايلول ١٨٧١)

« اما الكومونة التي تحشرج ، فهي آخر تظاهرة للعصر الوسيط » .

« انني اكره الديموقراطية (على الاقل كما تفهم في فرنسا) ، اي تمجيد الغفران على حساب العدالة ، ونفي الحق ، وبكلمة واحدة نقيض حسن المعشر » .

« الكومونة تعيد اعتبار القتلة .. »

« الشعب قاصر ابداً ، وسيبقى دوماً في المرتبة الاخيرة ، ما دام هو العدد ، والجماهير ، واللامحدود » .

« ليس من المهم ان يعرف الكثير من الفلاحين القراءة وألا يستمعوا الى كاهنهم ، ولكن من المهم للغاية ان يستطيع الكثير من البشر امثال رينان وليتّريه ان يعيشوا وان يصغى اليهم ! ان خلاصنا الآن في « ارستقراطية شرعية » ، واعني بذلك اغلبية تتألف من شيء آخر غير الارقام » (١٨٧١)

« هل تعتقدون انه لو كانت فرنسا محكومة مثلاً من المثقفين ، بدلاً من الغوغاء ، لكانت الأمور وصلت بنا الى هذا الحد؟ لو اننا ، بدلاً من أن نرغب في تنوير الطبقات السفلى ، اهتممنا بتثقيف العليا ... » (كرواسيه ، الاربعاء ، ٣ آب ١٨٧٠) .

٧ — في « الشيطان الاعرج » مثلاً يمنح لوساج[1] شكل الرواية لطبائع لابروير ولحكم لاروشوفوكو ، اي يربطها بخيط حبكة رفيع .

٨ — ان طريقة الرواية المكتوبة على شكل رسائل ليست الا نوعاً من الطريقة التي اشرت اليها . ان الرسالة هي قصة ذاتية عن حدث ما ، وهي ترجع الى من كتبها ، الذي يصبح

(١) لوساج : كاتب فرنسي (١٦٦٨-١٧٤٧) . و « الشيطان الاعرج » رواية مشهورة له .

ممثلاً وذاتية شاهدة في آن واحد معاً . اما بالنسبة للحدث نفسه ، فإنه يكون قد اعيد التفكير فيه وشرح ، على الرغم من انه حديث العهد : فالرسالة تفترض دوماً انتقالاً زمنياً بين الواقعة (التي تعود الى ماضٍ قريب) وبين قصتها التي تروى بعدها وفي وقت فراغ .

٩ ــ هذا بعكس دائرة السرياليين المفرغة ، الذين يحاولون تهديم الرسم بالرسم . وهنا نريد ان نعطي الادب أوراق اعتماده عن طريق الادب نفسه .

١٠ ــ عندما كتب موباسان « الهورلا » ، اي عندما تحدث عن الجنون الذي يهدده ، تبدلت اللهجة . وهذا لأن شيئاً ما ــ شيئاً ما فظيعاً ــ سوف يحدث اخيراً . ان الانسان مضطرب ، غارق في مشاغله . لقد كف عن الفهم ، وهو لا يريد الا ان يجر القارىء في ذعره . ولكن من تطبع على عادة اعتاد عليها ، لذلك ، ونظراً الى انه لا يملك تكنيكاً منسجماً مع الجنون ، والموت ، والتاريخ ، فإنه عاجز عن ان يحرك من القلوب ساكناً .

١١ ــ سأستشهد اولاً ، من بين هذه الطرائق ، باللجوء الغريب الى اسلوب المسرح الذي نجده في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن عند « غيب[١] » ، ولافودان[٢] ، وآبل

---

(١) كاتبة فرنسية (١٨٤٩-١٩٣٢) .

(٢) هنري لافودان : كاتب فرنسي (١٨٥٩-١٩٤٠). له عدة كوميديات وروايات .

هرمان[1] الخ . لقد اصبحت الرواية تكتب بالحوار ، وحركات الشخصيات وافعالها توصف بأحرف ممالة وبين أهلة . ومن الواضح ان الهدف من ذلك جعل القارىء معاصراً للعمل ، كما أن المتفرج يعاصره اثناء التمثيل . وهذه الطريقة تبرز بالتأكيد تفوق الفن الدراماتيكي في مجتمع اعوام ١٩٠٠ المهذب ، وهي تسعى ايضاً ، بأسلوبها الخاص ، الى التملص من اسطورة الذاتية الاولى . ولكن تخلي الكتاب عن هذه الطريقة دون ان يعودوا اليها ابداً يدل بما فيه الكفاية على انها لا تقدم حلاً للمشكلة . فهي اولاً علامة على الضعف باعتبار ان الكاتب يضطر الى طلب المعونة من فن مجاور ، وهذا دليل على انه يفتقر الى الموارد في ميدان الفن الذي يمارسه بالذات . ثم ان المؤلف ما كان يحرم نفسه من الدخول الى ضمير شخصياته ، ومن إدخال القارىء معه . كل ما هنالك ، انه كان يجهر بالمحتوى الصميمي لهذه الضمائر بوضعه بين اهلة وبأحرف ممالة ، وبالاسلوب والطرائق الطباعية التي تستخدم عادة في تعليمات كيفية الاخراج المسرحي . وفي الواقع ، انها محاولة بلا غد ، ولقد كان المؤلفون الذين قاموا بها يشعرون بشكل غامض ، انهم يستطيعون تجديد الرواية بكتابتها في الزمن الحاضر . لكنهم ما كانوا قد فهموا بعد ان هذا التجديد ليس ممكناً اذا لم يتخلوا اولاً عن الموقف « التفسيري » .

---

(١) كاتب فرنسي معاصر يتهمه سارتر بالتعاون مع النازي .

والمحاولة الاكثر جدية كانت محاولة ادخال مونولوج شنيتزلر[1] الداخلي الى فرنسا (لا اتكلم عن مونولوج جويس[2] الداخلي الذي له مبادىء ميتافيزيقية مختلفة تماماً . كما يبدو لي ان « لاربو[3] » الذي يدعي انه يتبع طريقة جويس . انما يستوحي بشكل خاص « اشجار الغار قد قطعت[4] » و « الآنسة ايلس ») . ومجمل القول ، ان الهدف من ذلك هو الدفع بفرضية الذاتية الاولى الى حدها الاقصى والانتقال الى الواقعية بالذهاب بالمثالية حتّى المطلق .

ان الواقع الذي نريه دون وسيط الى القارىء ليس هو الشيء نفسه ، أشجرة كان ام منفضة ، بل الوعي الذي يرى الشيء . ان « الواقعي » ليس الا تصوراً ، ولكن التصور يصبح واقعاً مطلقاً ما دام يسلم لنا على انه معطى مباشر ، والمحذور في هذه الطريقة هو انها تسجننا في ذاتية فردية وانها لا تصل بالتالي الى العالم المؤلف من جواهر روحية مترابطة ، بالاضافة الى انها تغرق الحديث والفعل في ادراك هذا وذاك

---

(١) آرثر شنيتزلر : كاتب الماني معاصر .

(٢) جيمس جويس : كاتب ايرلندي (١٨٨٢ – ١٩٤١). اول من اوجد المونولوج الداخلي في روايته « اوليس » .

(٣) فاليري لاربو : كاتب فرنسي معاصر . له عدد من الروايات والمجموعات القصصية .

(٤) رواية للكاتب الفرنسي دوجاردان كتبها عام ١٨٨٧ اعترف جويس له بالسبق في استعمال المونولوج الداخلي .

من الناس . في حين ان المميزة المشتركة للواقع والفعل ، هي انهما يفلتان من التصور الذاتي ، لأن هذا التصور يستطيع ان يلقط منهما النتائج لا الحركة الحية . واخيراً نحن لا نستطيع ان نحيل تيار الوعي الى تتابع من الكلمات ، ولو مشوهة ، بدون حيلة ما . واذا كانت الكلمة معطاة على انها وسيط « يدل » على واقع متعال ، بماهيته ، على اللغة ، فلا شيء افضل من هذا ، لأنها تنسى نفسها وتصب الوعي على الموضوع . ولكن اذا اعطت نفسها على انها « الواقع النفسي » ، اذا زعم الكاتب ، وهو يكتب ، انه يعطينا واقعاً ملتبساً يكون اشارة ، في ماهيته الموضوعية[1] ، اي باعتبار انه مرتبط بالخارج ، ويكون شيئاً ، في ماهيته الشكلية[1] ، اي كمعطى نفسي مباشر ، عندئذ نستطيع ان نأخذ عليه انه لم يتخذ موقفاً وانه يجهل هذا القانون البلاغي الذي يمكننا ان نصوغه على الشكل التالي : عندما نستعمل الاشارات في الادب ، يجب الا نستعمل الا الاشارات فقط ، واذا كان « الواقع » الذي نريد ان نشير اليه هو « كلمة » ، فيجب ان نسلمه الى القارىء بواسطة كلمات اخرى . كما نستطيع ان نأخذ عليه بالاضافة الى ذلك انه نسي ان اعظم ثروات الحياة النفسية هي ثروات « صامتة » . اننا نعرف المصير الذي آل اليه المونولوج الداخلي ، فهو بعد

---

(1) يستخدم سارتر هنا هاتين الكلمتين بالمعنى الذي كان لهما عند المدرسيين وديكارت . فالموضوعي هو ما يشير الى موضوع ، والشكلي هو ما له وجود راهن حقيقي .

ان اصبح « بلاغياً » ، اي نقلاً شاعرياً للحياة الداخلية ، باعتبارها صمتاً وكلاماً على حد سواء ، اضحى اليوم طريقة من « بين سائر » الطرق التي يلجأ اليها الروائي . ان المونولوج الداخلي ، وهو الموغل في المثالية اكثر مما يلزم لكي يكون صادقاً ، والموغل في الواقعية اكثر مما يلزم لكي يكون كاملاً ، انما هو تتويج التكنيك الذاتي ، ففيه وعن طريقه وعى الادب اليوم ذاته . اي ان الادب هو تجاوز مزدوج لتكنيك المونولوج الداخلي الى ما هو موضوعي والى ما هو بلاغي . ولكن هذا كان يتطلب ان يتبدل الظرف التاريخي .

ومن البديهي ان الروائي يستمر اليوم في الكتابة في الزمن الماضي ، لأنه لا يجعل القارىء معاصراً للتاريخ بتبديله زمن الفعل ، بل بقلبه تكنيكات القصة .

المحتويات

انتهى طبع هذا الكتاب على مطابع
دار الكتب في بيروت بطريقة مونوتيب
في الثلاثين من نيسان
١٩٦١

٦١ – ٤ – ٢٩٠

ما هو الأدب ؟

لماذا نكتب ؟ ولمن نكتب ؟ وماذا نكتب ؟
أو بكلمة واحدة : ما هو الأدب ؟

هذا هو البحث الرائع الفريد الذي دبجته يراعة فيلسوف الوجود ، الأديب الواقعي المطبوع جان بول سارتر .

إنه استعراض نقدي رائع لمختلف المذاهب والألوان الأدبية ، أملته الواقعية والتجرد والشمول فجعلته مفترق الطرق للحكم على ملكة التعبير الكتابي الفني عند الإنسان .

إنه التقرير الجزل لأديب فرنسا الأول عن الريادة العلمية الاولى للفضاء الأدبي الإنساني ، [illegible] فهو ضرورة لا غنى عنها لكافة الأدباء والمث[illegible] دنيا العرب .

الثمن
٣٠٠ ق.ل
٣٥٠ ق.س

منشورات : المكتب التجاري - بيروت